حول مؤتمر المسرح في الوطن العربي

انعقد في دمشق بين ١٥ – ١٩٧٣/٥/٢٢ مؤتمر المسرح في الوطن العربي اشتركت فيه وفود من اثني عشر دولة عربية بالاضافة الى وفد من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وممثلين عن المعهد الدولي للمسرح واتحاد الاذاعة والتلفزيون بجمهورية مصر العربية . وكان رئيس المؤتمر رئيس وفد سورية الدكتور حسام الخطيب ومقرره الأستاذ نبيل الألفي من وفد مصر .

لا أبالغ إذا قلت إن هذا المؤتمر من أكثر المؤتمرات تنظيماً ودقة وتوجهاً نحو العمل الجاد المثمر ، ولا أدل على ذلك من أن المنظمة كلفت خمسة باحثين قدموا أبحاثهم اليها قبل المؤتمر لكي تكون أساساً للمناقشات ووجهات النظر ، كما طبعت دليلاً لأعمال المؤتمر يضم خلاصة الأفكار المكونة للمسرح باعتباره مؤسسة فنية ـ فكرية ـ اجتماعية تمس مختلف جوانب الحياة العملية والفكرية . ثم انقسم المجتمعون الى لجنتين :

آ – اللجنة الأولى وتبحث في الموضوعات التالية :

١ – التأصيل في المسرح العربي .

٢ – المسرح في الوطن العربي .

٣ – المسرح العربي عالمياً .

٤ – مهرجان دمشق .

ب – اللجنة الثانية وتبحث الموضوعين التاليين :

١ – علاقة المسرح بالدولة والمجتمع .

٢ – علاقة المسرح بالمؤسسات الثقافية ووسائل الاتصال الجماهيرية .

وبعد مناقشات تفصيلية مرهقة وضع المؤتمر مقررات وتوصيات تولت لجنة الصياغة تقديمها بصورتها النهائية . وقد قسمت تقريرها الى قسمين ، قسم لبحث المشكلات العامة المشتركة والمشكلات الخاصة ، وقسم يتولى موضوعات البحث المذكورة أعلاه .

فأما القسم الأول ، فيلفت النظر فيه ملاحظات منها :

١ – عدم وجود قاعدة جماهيرية واسعة للمسرح العربي وعدم ارتياد المسارح كتقليد أسري عربي .

٢ – نقص في دور العروض المسرحية وفي الكوادر الفنية والمعاهد الفنية والتقنية والنقابات .

٣ – عدم وجود اتفاقيات على المستوى العربي تحفظ وتحمي الملكية الأدبية والفنية . وأما المشكلات الخاصة فأطرفها « افتقار بعض الأقطار العربية الناشئة مسرحياً» إلى العنصر النسائي ، مما يعيق تطور الحركة المسرحية فيها » .

وأما في الموضوعات الأساسية للمؤتمر فكان من أهم التوصيات ، مايلي :

فيما يتعلق بالتأصيل « تجاوز العوائق التي تحول دون ابراز القيم الحضارية العالية التي ينطوي عليها الجانب الديني من التراث العربي والتأكيد على هذه القيم واحياؤها مسرحياً » .

ولكن كيف يتم تجاوز هذه العوائق ؟

وفيما يتعلق بشخصية المسرح العربي والمؤثرات العالمية « يرى المؤتمر أن تأثر المسرح العربي بالتراث المسرحي العالمي ينبغي أن تحكمه ضوابط معينة بحيث لايتعارض مع مبدأ تأصيل المسرح العربي ، وبحيث لايتعزل المسرح العربي عن التيارات المسرحية العالمية لأن الاتصال بهذه التيارات والتجارب أمر ضروري لالقاء الضوء على طريق التجربة العربية ، شريطة أن يكون هذا الاتصال قائماً على تمثل واع وتقويم موضوعي لهذه التجارب ، لامجرد انبهار بالأشكال الجديدة ونقل لها » .

ولكن من الذي يضع الضوابط ويقوم بالتقويم الموضوعي لهذه التجارب ؟

وفيما يتعلق بمفهوم الرقابة « كان تصور المؤتمر هو أن يكون هدف الرقابة الأعلى ضمان تمشي الأعمال الفنية مع الأهداف العامة للمجتمع دون ربطها بتحولات السياسة اليومية » .

ولكن ما العمل إذا كان الكاتب ذاته يربط النتاجه بتلك التحولات ؟

وفيما يتعلق بالاذاعتين المسموعة والمرئية « العمل على تخصيص موجة اذاعية ثقافية لتقديم النتاج الثقافي الرفيع سواء أكان محلياً أم عالمياً مترجماً على أن يكون للمسرحيات والأبحاث المسرحية نصيب واضح من فترة الارسال » .

ولكن كيف السبيل إلى اقناع المسؤولين بتخصيص نصيب مهما كان زهيداً للمثقفين بدلاً من أن تذهب كل المخصصات إلى جيوب المذيعين ومقدمي البرامج ؟

وفيما يتعلق بالمسرح في الوطن العربي أوصى المؤتمر « بانشاء مكتب دائم لشؤون المسرح العربي يلحق بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، على أن تسهم الحكومات العربية بنصيبها المادي الذي يكفل انشاءه وقيامه بمسؤولياته » .

إن التوصيات في مجلها حسنة وشاملة ، بعضها ينقصه التدقيق والتفصيل ، لكنها تنم عن سعة ادراك لشؤون المسرح والعوامل التي تؤدي إلى نهضته – إذا توفرت .

* * *

وحرصاً منا على نشر الأبحاث القيمة التي قدمها السادة الدارسون اضطررنا الى تغيير صيغة هذا العدد تغييراً أساسياً ، فنعتذر للسادة الكتاب عن تأجيل المواد التي أعلنا عن نشرها ، ونعد بأن تجد طريقها في أعداد قادمة .

لقد نشرنا خمسة أبحاث مقدمة للمؤتمر بتكليف من المنظمة العربية ، أما البحث السادس فلا نظن أنه يقف – ولو قزماً – مع بقية الأبحاث . انظروا الى هـذه الفقرة مثلاً من البحث السادس المحذوف

« ... فمحاولاتي في التأليف المسرحي بدأت من هدف التراجيديا العربية الحديثة، إذ كتبت مسرحية « القنبلة » التي قدمت في مهرجان فرق الهواة الأول في دمشق ، « النجوم والليل الطويل » وقد نشرت من قبل وزارة الثقافة في أوائل عام ١٩٧١ ، ثم ثلاث مسـرحيات تجريبية لم تنشر بعد ، قدمت واحـدة منها في مدينة الرقة وفي المجمعات العالية في منطقة سد الفرات ، ولكنني بالتأكيد بدأت أتجه تدريجياً نحو المسرح الشامل من خلال الشعور بالحاجـة الماسة الى استلهام التراث ، فكانت آخر النصوص الطويلة التي كتبتها عبارة عن كوميتراجيدي شعبية ، وهو اصطلاح يبدو جديداً الى حد ما على « التراجيكوميدي » المعروفة » .

إن علة الشبان المستعجلين هي أنهم يظنون أن انتاجهم يحقق مطامحهم فينزلقون من المثل الأعلى – وهو الكتابة الجيدة – الى العمل الفني ، ثم يقومون بتقييم أعمالهم على أساس تصورهم هم وليس على أي أساس آخر .

كان يجب أن يوجد في المؤتمر هيئة لرفض الأبحـاث الفطير التي ترى في المؤتمر مناسبة لتعلن عن نفسها وعن صديقين آخرين فقط من بقية كتاب المسرح . وقد قمنا بهذا العمل .

رئيس التحرير

الدكتور هيثم الكيلاني

عدوان حزيران والإرهاب

حينما وقف وزير الخارجية الأميركية روجرز ليلقي خطابه في افتتاح الدورة السابعة والعشرين للأمم المتحدة في ايلول من العام ١٩٧٢ ؛ استعمل جميع مالديه من أدلة وحجج ليسرق ما اصطلح على تسميته « الحالة في الشرق الأوسط » من بين أيدي الأمم المتحدة ، وليحتفظ بملف هذه « الحالة » بين يدي حكومته ، حتى تتمكن الولايات المتحدة من أن تفرض ارادتها – المعبرة عن ارادة اسرائيل – في تنفيذ

قرار مجلس الأمن المشهور برقم ٢٤٢ ،وفق التفسيرات الاميركية الصهيونية ، وحسب المتغيرات التي طرأت في عدة مناطق من العالم منذ صدور القرار المذكور في ٢٢ تشرين الثاني من العام ١٩٦٧ حتى أواخر العام الماضي ، سوى ان محاولته هذه لم تلق التأييد من أي وفد من الوفود ، ماعدا الوفد الاسرائيلي ، الذي راح يؤيد زميله الاميركي ، منطلقين معاً من ظاهرة الانفراج الدولي ، على أثر الحوار السوفييتي الأميركي، والحوار الصيني الاميركي ، والتقارب الصيني الياباني ، ومحادثات الكوريتين ، وحل المسألة الالمانية، ومباحثات حل المسألة الفييتنامية، والمؤتمر التمهيدي لمؤتمر الأمن والتعاون الاوروبي ، ومباحثات نزع السلاح ، ومحاولات الاتفاق على تحقيق تخفيض متدرج ومتساو للقوات المسلحة في اوروبا ، ومحاولات اللقاء والتفاهم بين حلف وارسو وحلف الاطلسي ، وغير ذلك من ظواهر الانفراج الدولي . لقد استند الوفد الاميركي الى هذه الظواهر ، ليخرج مسألة العدوان الامبريالي الصهيوني من اطار الامم المتحدة وليضعها ضمن اطار الارادة الاميركية الاسرائيلية . وكانت محاولات الوفد الاميركي مستمرة طيلة انعقاد الدورة ، لتحقيق هذا الغرض، وللدعوة الى التقاء اطراف النزاع، والتفاوض فيما بينها ، على أساس أنه لايمكن فرض حل من خارج اطراف النزاع ، وانما الحل ينبع من التقاء هذه الاطراف والاتفاق فيما بينها . وليس على الدول المحبة للسلام الا ان تقدم العون حين يطلب منها العون.

هكذا بدأت الجمعية العامة للأمم المتحدة في أواخر تشرين الثاني من العام ١٩٧٢ ، مناقشة مسألة العدوان ، على أساس القرار ٢٤٢ ، بعد ان فشلت المحاولة الاميركية الاسرائيلية ، فتكلم ٧١ وفداً من أصل ١٣٢ وفداً تضمهم الامم المتحدة . وتناولت المناقشة جميع جوانب القضية الفلسطينية وعدوان حزيران . وتراوحت بيانات الوفود بين مؤيد لوجهة النظر العربية ومعادٍ لها وواقف في الوسط بين هذين الحدين . وانتهى الأمر الى اصدار قرار أيدته اكثرية اعضاء الجمعية (١) . وحتى نستطيع دراسة هذا القرار وتحليله فاننا نقدم ترجمة كاملة له .

(١) صدر القرار برقم ٢٩٤٩ / ٢٧/ . وقد أيده ٨٦ وفداً ، وعارضته ٧ وفود هي اسرائيل وستة وفود من أميركا اللاتينية ، وامتنع ٣١ وفداً عن التصويت منها الولايات المتحدة، وغابت عن التصويت ٨ وفود ، منها خمسة عربية ، هي وفود سورية والجزائر وليبيا والعراق وجمهورية اليمن الديموقراطية . أما بقية الوفود العربية وعددها ١٣ فقد أيدت القرار .

ان الجمعية العامة .

ــ بعد أن نظرت في البند المدرج بعنوان « الحالة في الشرق الاوسط . »

ــ وتلقت تقرير الامين العام المؤرخ في ١٥ ايلول ١٩٧٢ حول نشاطات ممثله الخاص في الشرق الاوسط .

ــ واذ تؤكد ان قرار مجلس الامن ٢٤٢ (١٩٦٧) تاريخ ٢٢ تشرين الثاني ١٩٦٧ يجب ان ينفذ بجميع اجزائه .

ــ واذ تبدي قلقها العميق بسبب بقاء قرار مجلس الامن ٢٤٢ (١٩٦٧) وقرار الجمعية العامة ٢٧٩٩ (٢٦) تاريخ ١٣ كانون الاول ١٩٧١ بدون تنفيذ ، وانه نتيجة لذلك فان السلام العادل والدائم المراد التوصل اليه في الشرق الاوسط لم يتحقق .

ــ واذتعرب منجديد عن بالغ قلقها لاستمرار الاحتلال الاسرائيلي للأراضي العربية منذ ٥ حزيران ١٩٦٧ .

ــ واذ تؤكد ان الاراضي التابعة لدولة ما لا يجوز ان تكون هدفاً للاحتلال أو الاكتساب من قبل دولة اخرى نتيجة التهديد واستعمال القوة .

ــ واذ تؤكد ان اجراء تغيرات في معالم الاراضي المحتلة أو في تكوينها البشري انما يخالف اهداف ومبادىء وميثاق الامم المتحدة كما يخالف احكام الاتفاقيات الدولية المطبقة بهذا الشأن .

ــ ومقتنعة بأن الحالة الخطيرة التي تسود الشرق الاوسط انما تشكل تهديداً خطيراً للسلام والامن الدوليين .

ــ واذتؤكد على مسؤولية الامم المتحدة في اعادة السلام والامن الى الشرق الاوسط في المستقبل العاجل .

(١) ــ تؤكد قرارها ٢٧٩٩(٢٦) بتاريخ ١٣ كانون الاول ١٩٧١ .

(٢) ــ تأسف لعدم امتثال اسرائيل لقرار الجمعية العامة ٢٧٩٩ (٢٦) الذي طلبت فيه الجمعية العامة بصورة خاصة من اسرائيل ان تستجيب بشكل مناسب لمبادرة السلام للممثل الخاص للامين العام في الشرق الاوسط .

(٣) ــ تعرب عن تأييدها التام لجهود الامين العام وممثله الخاص .

(٤) ــ تعلن مرة اخرى ان اكتساب الاراضي بالقوة امر غير مقبول ، وتبعاً لذلك فان الاراضي التي احتلت بهذه الطريقة يجب ان تعاد .

(٥) ــ تؤكد ان اقامة سلام عادل ودائم في الشرق الاوسط ينبغي ان يشتمل على تطبيق المبدأين التالين معاً :

(آ) ــ انسحاب القوات العسكرية الاسرائيلية من اراض احتلتها في النزاع الأخير .

(ب) ــ انهاء جميع ادعاءات أو حالات الحرب واحترام سيادة وسلامة اراضي كل دولة في المنطقة والاعتراف بذلك ، وكذلك احترام استقلالها السياسي وحقها في العيش بسلام ضمن حدود آمنة ومعترف بها بنأى عن التهديد بالقوة وعن اعمال القوة .

(٦) ــ تدعو اسرائيل الى الاعلان جهاراً عن تبنيها لمبدأ عدم ضم الاراضي عن طريق استعمال القوة .

(٧) ــ ان التغييرات التي قامت بها اسرائيل في الاراضي المحتلة خلافاً لاتفاقيات جنيف لعام ١٩٤٩ هي باطلة ولاغية ، وتطلب من اسرائيل ان تلغي فوراً جميع هذه الاجراءات وان تتوقف عن كافة السياسات والممارسات التي تؤثر على طبيعة بنية الاراضي العربية المحتلة وتكوينها السكاني .

(٨) ــ تطلب من جميع الدول الا تعترف بالتغييرات والتدابير التي اتخذتها اسرائيل في الاراضي العربية المحتلة وتدعوها الى تجنب القيام بالاعمال التي من شأنها ان تشكل اعترافاً بالاحتلال ، بما في ذلك الاعمال في مجال المساعدات .

(٩) ــ تعترف بان احترام حقوق الفلسطينيين هو عنصر لا غنى عنه لاقامة سلام عادل ودائم في الشرق الاوسط .

(١٠) توجه مجلس الامن، بالتشاور مع الامين العام وممثله الخاص ، ان يتخذ جميع الخطوات المناسبة بغية تنفيذ قرار مجلس الامن ٢٤٢ (١٩٦٧) تنفيذاً كاملاً وسريعاً ، مع الاخذ بعين الاعتبار جميع القرارات ووثائق الامم المتحدة المتعلقة بالموضوع .

(١١) - ترجو الامين العـام تقديم تقرير الى مجلس الامن والجمعيـة العامـة حول التقدم الذي سيحققه هو وممثله الخاص في مجال تطبيق قرار مجلس الامن ٢٤٢ (١٩٦٧) والقرار الحالي .

(١٢) - تقرر إبلاغ مجلس الأمن نص هذا القرار لكي يتخذ التدابير المناسبة ، وترجو المجلس ان يحيط الجمعية العامة علماً بذلك .

هذا هو نص القرار ، الذي قدمت مشروعه عشرون دولة من دول عدم الانحيـاز ، ثم ادخلت بعض الدول الغربيـة (١) تعديلات هامة عليه ، فقد اضافت الى المقدمة المقطع الثالث « واذ تؤكد ان قرار مجلس الامن .. يجب ان ينفذ بجميع اجزائه » . والغت الفقرة التنفيذية الخامسـة من المشروع الأصلي وكان نصها « تطلب انسحاب اسرائيل فوراً وبدون شروط من الأراضي العربية المحتلة منـذ ٥ حزيران ١٩٦٧ ، وذلك طبقاً لقرار مجلس الأمن ٢٤٢ (١٩٦٧) » ، واستعاضت عنها بالفقرة التي تضمنهـا القرار . وقد هدفت هذه التعديلات الغربية الى التخفيف من لهجة القرار ومعانيه . وبالرغم من ان المشروع الأصلي يقوم في مقدمته ومتنه ، على القرار ٢٤٢ ، فقد سعت الدول الغربية الى تكرار بعض فقرات هذا القرار ، ساعية من وراء ذلك الى ابراز توازن يربط اقامة السلام بمبدأي الانسحاب وانهاء حالة الحرب والسلامة الاقليمية والحدود الآمنة المعترف بها . لقد كرر التعديل الغربي النص الحرفي للفقرة الأولى من القرار ٢٤٢ . وهـذا ما كان المندوب الاميركي قد طلبه ، بالرغم من استنكافه عن تأييد القرار تضامناً مع الموقف الاسرائيلي .

ولقد اضعف التعديل الغربي مفهوم الفقرة الثامنة ، فبعد أن كان القرار يدعو الدول الى « الامتناع عن تزويد اسرائيل بأية مساعدة تهدف الى السماح لها بالاستمرار في احتلال هذه الأراضي العربية » اصبح يدعو الدول « الى تجنب القيام بالأعمال التي من شأنها ان تشكل اعترافاً بالاحتلال ، بما في ذلك الأعمـال في مجال المساعدات » ان التعديل الغربي هو تكرار لمعنى الجملة الاولى من الفقرة الثامنـة ذاتها ، وقد صاغهـا الغربيون بهذا الشكل المكرر ليضعفوا النص الاصلي ويخرجوه عن اطار « مفهوم العقوبة » .

ولقد سعى اصحاب المشروع الى تصعيد قرار الدورة السـابقة للعام ١٩٧١ ، وزيادة عدد الاصوات المؤيدة للمشروع ، فاضافوا الى المشروع الجديد بعض الافكار الجديدة ، وهي التي تضمنتها الفقرات التنفيذية من الرقم ٦ حتى الرقم ١٠ ، وارتفع عدد المؤيدين من ٧٩ الى ٨٦ ، ونقص عدد المستنكفين من ٣٧ الى ٣١ ، وعدد الغائبين عن التصويت من ٩ الى ٨ ، أما عدد المصوتين ضد القرار

(١) هي : فرانسا ، انكلترا ، بلجيكا ، ايطاليا ، لوكسمبورغ .

فقد بقي في كلا العامين واحداً ، وهو ٧ وفود .

وقبل ان نبدأ بتحليل القرار ، يجدر بنا الاشارة الى القرار الذي تبناه مؤتمر وزراء خارجية دول عدم الانحياز ، الذي انعقد في « جورج تاون » في « غيانا » في شهر آب من العام الماضي ، واشتركت فيه ٥٨ دولة ، منها ١٥ دولة عربية . ونظراً لأهمية هذا القرار ، الذي أيدته سورية ، فمن المناسب ان نورد نصه كوثيقة هامة ، تصلح للمقارنة مع قرار الامم المتحدة الذي أوردنا نصه :

« ان مؤتمر وزراء خارجية دول عدم الانحياز المنعقد في جورج تاون — غيانا — في الفترة من ٨ الى ١٢ آب سنة ١٩٧٢ .

— اذ يعيد الى الاذهان جميع القرارات السابقة التي اتخذتها دول عدم الانحياز والتي توجه فيها النظر الى الموقف الخطير في الشرق الاوسط ،

— واذ يؤكد من جديد أن الاحتلال العسكري الاسرائيلي المستمر لاراضي ثلاث دول غير منحازة يشكل انتهاكاً لمبادىء الامم المتحدة وتحدياً لاهداف عدم الانحياز وتهديداً خطيراً للسلام ،

— واذ يعيد التأكيد كذلك بأن الاحترام الكامل للحقوق الاصلية لشعب فلسطين العربي يعتبر ضرورة لازمة لاقرار السلام في الشرق الاوسط ،

— وبعد أن تابع سائر الجهود التي تستهدف التوصل الى تسوية سلمية ومقبولة .

— واذ يندد بموقف اسرائيل السلبي والمعوق الذي حال دون اقرار سلام قائم على العدل .

١ — يعترف صراحة بأن الاستيلاء على الاراضي بالقوة أمر غير مسموح به على الاطلاق .

٢ — يعلن أنه من غير المقبول أن تستمر اسرائيل في احتلال أراضي ثلاث دول غير منحازة ذات سيادة وان تستخدم هذا الاحتلال كوسيلة للضغط لفرض حلول غير عادلة لا يمكن أن تخدم السلام والامن في المنطقة .

٣ — يطالب بانسحاب اسرائيل الفوري وغير المشروط من سائر الاراضي العربية الى خطوط ماقبل ٥ حزيران سنة ١٩٦٧ .

٤ — يطالب أيضاً بأن تعاد الى شعب فلسطين العربي حقوقه كاملة في وطنه المغتصب ويؤكد من جديد مساندته له في نضاله من أجل التحرير الوطني وضد الاستعمار والعنصرية

٥ — يؤكد باسم تضامن دول عدم الانحياز مساندته الكاملة والفعالة لمصر والاردن وسورية في نضالها المشروع لاستعادة أراضيها كاملة وبشتى السبل .

٦ — يعلن أن دول عدم الانحياز سوف تزيد من مساعداتها في سائر المحافل الدولية وخاصة في الجمعية العامة للامم المتحدة وفي مجلس الامن من أجل اتخاذ كافة المبادرات لانسحاب اسرائيل الفوري وغير المشروط

من الاراضي العربية بما في ذلك توصية الامم المتحدة باتخاذ التدابير المناسبة ضد اسرائيل أن هي أصرت على تجاهل جهود الامم المتحدة

٧ ـ يناشد جميع الدول الاعضاء في الامم المتحدة الامتناع عن امداد اسرائيل بأية أسلحة أو معدات عسكرية أو غير ذلك من أوجه المساندة المادية والمعنوية التي تمكنها من دعم امكاناتها العسكرية والاستمرار في احتلالها للأرض العربية .

٨ ـ يعلن أنه الى أن تنسحب القوات المسلحة الاسرائيلية من الاراضي العربية المحتلة فان كافة التدابير التي تتخذها سلطات الاحتلال الاسرائيلي لتغيير المعالم السكانية والكيان السياسي في المناطق المحتلة تعتبر باطلة .

٩ ـ يقرر متابعة تطورات الموقف في الشرق الاوسط عن قرب » .

ان أهم مافي قرار «جورج تاون» بمقارنته مع قرار الجمعية العامة ، يتمثل بالنقاط التالية :

ـ يدين اسرائيل على موقفها السلبي والمعوق الذي حال دون اقرار سلام قائم على العدل . بينما يعلق قرار الجمعية اسفه ـ فقط ـ لعدم امتثال اسرائيل لقرارها الصادر عام ١٩٧١ .

ـ يفسر تأكيده لرفض استمرار احتلال اسرائيل للأراضي العربية بأن اسرائيل تستخدم هذا الاحتلال كوسيلة للضغط لفرض حلول غير عادلة ، أما قرار الجمعية فيؤكد المبدأ دون تفسير .

ـ يطالب بانسحاب اسرائيل الفوري وغير المشروط من سائر الاراضي العربية الى خطوط ما قبل ٥ حزيران ١٩٦٧ ، بينما يكرر قرار الجمعية نص قرار مجلس الأمن ـ وهو قرار مشروط ـ ، ويثبت ـ بعد خمس سنوات ايضاً ـ نظرية اسرائيل في حدودها الآمنة ، فيجعل الانسحاب من « أراض احتلت » وليس من « الاراضي التي احتلت » ، وبذلك جعل الانسحاب مشروطاً ، ومن طبيعة فرض الشروط ان تجر الى المفاوضات .

ـ يطالب بان تعاد الى شعب فلسطين العربي حقوقه كاملة في وطنه المغتصب ، ويعترف بان نضاله يشكل حركة تحرر وطنية ضد الاستعمار والعنصرية . أما قرار الجمعية فقد اعترف بان احترام حقوق « الفلسطينيين » ـ وليس الشعب الفلسطيني العربي ـ هو عنصر لا غنى عنه لاقامة سلام عادل ودائم في المنطقة . ان الفرق واضح بين المفهومين .

ـ يناشد الدول الامتناع عن امداد اسرائيل بالأسلحة والمعدات العسكرية وغيرها من انواع المساندة المادية والمعنوية . بينما جاء قرار الجمعية مائعاً غير حازم . وتستطيع اسرائيل والدول التي تساعدها عسكرياً واقتصادياً ومالياً ان تتناور على النص وتبرر مساعداتها وتتهرب من المسؤولية .

سوى ان قرار «جورج تاون » لم يطرح

على الامم المتحدة بحجة ان المطلوب هو الحصول على اكبر عدد من الاصوات ، فكانت النتيجة تأييد ٨٦ وفداً لقرار الجمعية العامة الذي ذكرناه من أصل ١٣٢ ، أي بزيادة ٧ أصوات عن العام الماضي . وبسبب هذه النتيجة ، والتصعيد الذي احتواه ، فقد اعتبره بعض المسؤولين العرب «نصراً معنوياً عظيماً » ، ووصفته صحيفة احدى الدول الصديقة بأنه « زاد في عزلة المعتدين الاسرائيليين وحماتهم في المستوى الدولي » . أما وزير خارجية اسرائيل فقد وصفه بأنه «لن يؤثر قطعاً على وجود الجنود الاسرائيليين على خطوط وقف اطلاق النار ، ان الحالة لم تتغير أبداً . ان القرار لا يسهم أبداً في البحث عن حل لمشكلة الشرق الأوسط »(١) . سوى ان حساب الارباح والخسائر لا يستقيم دائماً وتماماً مع حساب الاصوات ، كما ان الاستدلال على « النصر المعنوي » لا يمكن ان يقاس دائماً بموقف العدو وحماته من تأثير القرار ، وانما يكون بموضوعية البحث المقارن، وبحصاد النتائج الايجابية والسلبية على حد سواء في جميع أوجه القضية . ان القرار يرسم – من الناحية الظاهرية والكلامية فقط – صعوداً جزئياً في الخط البياني للموقف السياسي العربي ، الا انه ، بتحليل الاهداف والوقائع والنتائج المحتملة ، لا يصل بنا في نهاية المطاف الى النتيجة الظاهرية ذاتها ، فمنذ ان صدر القرار ٢٤٢ في تشرين الثاني من العام ١٩٦٧ ، والجدل يدور حول ترجمة النص الانكليزي الاصلي للقرار فيما يتعلق بالانسحاب من « أراض احتلت » . وكانت الخلافات في تفسير هذا التعبير تنصب على ما اذا كان يعني الانسحاب من « الاراضي المحتلة »(٢» أم من « أراض احتلت » . وقد ظهر هذا الخلاف في التفسير أثناء مناقشة المشروع قبل ان يصبح قراراً، وفي التفسيرات التي أدلت بها بعض الوفود الاعضاء في مجلس الامن . وكانت اسرائيل – ولا تزال – تسعى منذ عدوانها الى اقناع العالم بنظريتها بشأن الحدود الآمنة والمعترف بها ، وقد اصبحت هذه النظرية مبدأ ثابتاً في قرارات الأمم المتحدة، وجاء القرار الجديد ليؤكد هذه النظرية مرة أخرى ، بالاضافة الى اقراره بالتنازلات الأخرى التي وردت في القرار ٢٤٢ ، لصالح اسرائيل بغية جعل هذه الحدود آمنة . لقد كان مأمولاً أن تتوحد الجهود العربية في الامم المتحدة لتصحيح هذا المفهوم ، فتصر على ان يكون

(١) أوردت صحيفة « اللموند » الفرنسية أقوالعدة أطراف قيمت قرار الجمعية العامة المذكور ، وبخاصة في عددها الصادر في ٥ كانون الاول ١٩٧٢ .

(٢) كما ورد في الترجمة الفرنسية للقرار ، والنص الفرنسي رسمي ويحمل القوة ذاتها للنص الانكليزي .

الانسحاب من « الاراضي المحتلة » وليس من « اراض احتلت » ، بالرغم من ان قرارات الجمعية العامة لا تعدو ان تكون غير « توصيات » ، وان قرارات مجلس الأمن هي التي تحمل الصفة التنفيذية .

هذا عن الارض ، أما عن الشعب العربي الفلسطيني ، فقد كانت الجمعية العامة اصدرت في عدة دراسات سابقة وفي الدورة الاخيرة -- بصورة خاصة - قرارات نصت على الاعتراف بالحقوق الثابتة وحق تقرير المصير « الشعب الفلسطيني » (١) . سوى ان القرار الذي نحن بصدده ، جعل « الشعب الفلسطيني » أفراداً ، فدعا الى احترام حقوق « الفلسطينيين » وليس « الشعب الفلسطيني » وبين هذا وذاك فرق واسع وواضح ، فحق تقرير المصير هو للشعوب وليس للافراد . أما حقوق الافراد فمعروفة ، كحق العيش والعمل والحرية والتملك وما الى ذلك .

لقد بني القرار الجديد على نص وروح القرار ٢٤٢ ، الذي تطاول واعتدى على الحقوق القومية والانسانية للشعب الفلسطيني حتى إنه الغى الحقوق التي كان نص عليها وعد بلفور وقرار التقسيم ، فحرر اسرائيل من القيود والالتزامات ، وصفح عن كافة أعمال الاغتصاب التي ارتكبتها اسرائيل في الماضي ، والتي كانت نتائجها ماتزال قائمة وطالب القرار ٢٤٢ الدول العربية بالاعتراف باسرائيل كدولة شرعية الوجود كاملة السيادة ، دون ان يشترط على اسرائيل ان تقوم بواجباتها والتزاماتها الماضية ، وان تصحح ما ارتكبته في الماضي من جرائم ، وتمتنع عن الاستمرار في التمتع بثمار اعتداءاتها . « لقد خلق وعد بلفور القضية الفلسطينية بخلق كيان صهيوني محفوف بالقيود . وسعى مشروع التقسيم الى ان يكون تسوية أو حلا وسطاً للقضية التي خلقها وعد بلفور . اما قرار مجلس الامن فقد كان تحريراً لاسرائيل من القيود السابقة ونسخاً للضمانات والشروط التي اعطيت للشعب الفلسطيني ، فكان ، بالتالي ، تصفية نهائية للقضية الفلسطينية » «٢» . لقد تجاهل قرار مجلس الامن الشعب الفلسطيني تجاهلا تاماً ؛ وجاء قرار الجمعية العامة في دورتها الأخيرة ، مستمراً ومؤكداً هذا « التجاهل » فالقضية التي عالجها دعيت « الحالة في الشرق الاوسط » ، والنزاع الذي تعرض له كان

(١) في هذا العدد من « المعرفة » مقالة خاصة تعالج هذا الموضوع . وقد حاز القرار الاخير الخاص « بحقوق الشعب الفلسطيني » على أكثرية ٦٧ صوتاً ، ولم تكن الدول الغربية من بينها ، لانها استنكفت عن التصويت .

(٢) مقالة الدكتور فائز صايغ في مجلة « شؤون فلسطينية » العدد ١٥ .

نزاعاً بين اسرائيل — كدولة قائمة بل ظافرة — والدول العربية ، والاراضي الفلسطينية التي احتلتها اسرائيل في حرب ١٩٦٧ « الضفة الغربية ، قطاع غزة ، الحمة » اعتبرها ضمناً من اراضي الدول العربية المتاخمة لاسرائيل ، وليست من الوطن الفلسطيني . لقد وردت كلمة فلسطين في القرار صفة « لأفراد » ولم ترد صفة « لشعب » .

وهكذا جاء قرار الجمعية العامة ابناً آخر من ابناء قرار مجلس الأمن ، الذي قضى بقبول اسرائيل قبولاً نهائياً ، كدولة قائمة ذات سيادة كاملة ، وذات حقوق في الوجود والأمن والسلامة الارضية والاستقلال السياسي تساوي حقوق الدول العربية نفسها . لقد بنى جوهره على اجراء عملية « مقايضة » تتخلى اسرائيل فيها عن المناطق التي احتلتها في عدوان ١٩٦٧، لقاء تخلي الدول العربية عن موقف الرفض الذي لازم الامة العربية منذ نشأة القضية طوال نصف قرن ، واستبداله بانشاء حالة سلام طبيعية في المنطقة، تقوم على الاعتراف بشرعية الوجود الاسرائيلي دون تحفظ ، وتصفى في اطارها القضية الفلسطينية تصفية نهائية . ان هذه المقايضة تتناقض مع ميثاق الامم المتحدة ذاته ، كما تتناقض مع الحق العربي. فالقرار يكافىء المعتدي على عدوانه ، ويقدم اليه « رشوة » ليتخلى عما حصل عليه بالعدوان.

ان اقرار المقايضة على هذا النحو في قرار رسمي صادر عن مجلس الأمن ثم في قرارات صادرة عن الجمعية العامة، يهدد اركان صرح المنظمة الدولية ومبدأ سيادة القانون في العلاقات الدولية . وما كانت الامم المتحدة لتتخذ مثل هذا القرار ، لولا ان بعض الدول الكبرى وجدت في المشروع الانكليزي —الذي اصبح فيما بعد القرار ٢٤٢ — ارضاً مشتركة تلتقي عليها مصالحها، على إثر انحسار القدرة العربية عن معالجة الأمر بيدها .

وفي اطار هذه المقايضة ، تقف اسرائيل موقف الرفض من قرار الجمعية العامة ، وذلك لأن استراتيجيتها تحتم عليها اتخاذ هذا الموقف، وبخاصة انها تعلم ان المناخ السياسي العالمي المتميز بالانفراج الدولي في المرحلة الراهنة ، يشجع على التفاوض ولا يقبل مبدأ فرض الحلول . ولذا فانها مطمئنة الى أنه لايفرض عليها حل لاترضاه . واستراتيجيتها تقضي عليها الآن أن لاترضى بأي حل، وان تناور بفضل اعوانها، لتربح الزمن ، ولتجعل احتلالها ينتقل من الأمر الواقع الى الامر الشرعي بمرور الوقت . ان رفض اسرائيل القرار يعني دفع بعض الدول وبعض المجموعات الدولية الى التفكير بايجاد حلول اخرى لعل اسرائيل ترضى بها . وقد يتطلب ذلك عدة اشهر اخرى — ان لم نقل سنوات — تتتالى فيها الاجتماعات والاقتراحات والمبادرات « ولا يعني هذا

التكتيك ، في آخر المطاف ، سوى اطالة أمد الاحتلال ، لتنشأ عوامل جديدة قد تغير محتوى الافكار والمبادرات الخاصة بالحلول ، على اعتبار ان القرارات والمبادرات الماضية اصبحت غير ذات موضوع ، بسبب المتغيرات الطارئة . ان القرار ٢٤٢ نفسه ، يتعرض الآن الى تساؤلات هامة تضع « صلاحيته » وانسجامه مع الظروف والشروط الراهنة موضع الشك . واذا لم تتمكن اسرائيل واميركا حتى اليوم من اخراج القضية من بين ايدي الامم المتحدة او اقناعها بأن الامر يتطلب « حلاً جديداً » او حلاً يقوم على اسس اخرى ، فان تكتيكها يقوم على الاستمرار في الحفاظ على الوضع الراهن ، حتى تتوفر شروط « التفاوض غير المباشر ثم المباشر » حيث ستطلب آنذاك اسرائيل من العرب أن ينفذوا جميع ما هو مطلوب منهم في القرار ٢٤٢ . اما الانسحاب من الاراضي المحتلة - وهو المطلوب من اسرائيل - فستساوم عليه ، في سبيل الغاء المقاطعة العربية ، والمباشرة باقامة علاقات اقتصادية وتجارية مع الدول العربية . ان اندماج اسرائيل اقتصادياً في المنطقة هو هدف رئيسي خفي في استراتيجية اسرائيل في مرحلة مابعد ١٩٦٧ .

ومن الجدير بالذكر ، ان جوهر قرار الجمعية العامة كان يقوم على اساس ادانة اسرائيل لرفضها تنفيذ القرار ٢٤٢ ، عن طريق فرض « العقوبات » عليها . وبالرغم من التعديل الذي ادخلته الدول الغربية على متن القرار ، والذي ادى الى تخفيف مفهوم « العقوبة » شكلاً ونوعاً ، فقد ثبت فشل هذا المفهوم حين تعرض القرار الى التجربة وذلك عندما اجتمع مجلس حكام « برنامج الامم المتحدة التنمية » في نيويورك في شهر شباط من هذا العام ، حيث طلبت الدول العربية إلزام اسرائيل بعدم استخدام المعونة التي ستنالها من هذا البرنامج في الاراضي المحتلة . فناورت الولايات المتحدة وعدة دول اخرى بغية افشال المشروع العربي. وكانت النتيجة ان وافق المجلس على تقديم المعونة الى اسرائيل، دون اي قيد او شرط. وهكذا سقط مفهوم العقوبة الذي تضمنه قرار الجمعية العامة ، ولما يمض على صدوره سوى اقل من شهرين .

لقد حدث قبل انعقاد دورة الجمعية العامة الاخيرة واثناءها وبعدها ، ان قطعت اربع دول افريقية علاقاتها الدبلوماسية مع اسرائيل« ١ » ، وأصدرت بيانات دمغت فيها اسرائيل بالامبريالية والتوسعية والعدوانية .

(١) قطعت اوغندا علاقاتها مع اسرائيل في ٣٠ آذار ١٩٧٢ ، وتشاد في ٢٨ تشرين الاول ٧٢ ، والكونغو الشعبية في ٣١ كانون الاول ٧٢ ، والنيجر في ٥ كانون الثاني ٧٣ .

وكان لقطع اوغندا وتشاد علاقاتها مع اسرائيل ، قبل الدورة واثناءها ، وقع مؤثر ومفيد على مجمل علاقات اسرائيل بالدول الافريقية . سوى انه لايجوز لنا حتى الآن ان نعطي هذا الحدث الجديد الهام اكثر مما يستحقه . فاسرائيل ، على المستوى الدولي ، لاتزال مستمرة في عنجهيتها وطغيانها . كما ان علاقاتها بعدد كبير من دول العالم لم تتأثر باستمرار احتلالها للاراضي العربية او برفضها تنفيذ قرارات الامم المتحدة التي تجاوزت مائة قرار . اننا نقيم تضامن بعض الدول الافريقية معنا تقييماً عالياً وكبيراً ، حين تقف الى جانب الحق العربي والقانون الدولي هذا الموقف الذي يعبر عن وجدان حي ونضال انساني في دعم حق الشعب العربي الفلسطيني في تقرير مصيره ، وفي سبيل ادانة العدوان الامبريالي الصهيوني وازالة آثاره .

وقد وصف قرار الجمعية العامة بانه يفضح نوايا اسرائيل ويعريها في المستوى الدولي وأمام الرأي العام العالمي . واذا كان هذا الوصف دقيقاً وصحيحاً ، فمن الجدير ايضاً الاشارة الى ان نوايا اسرائيل العدوانية والتوسعية كادت تصبح اوضح من أن تفضح ، ذلك لان هذه النوايا اصبحت معروفة ومفضوحة ، لأن زعماء اسرائيل انفسهم عبروا عنها بجلاء ووضوح ما بعده جلاء ووضوح ، ولا يزالون يفعلون . ولسنا نفعل ، في هذا المجال ، اكثر من ان نكرر ما قاله هؤلاء الزعماء عن نواياهم ومخططاتهم. ان وثائق الامم المتحدة مليئة بما يثبت هذه النوايا الثابتة .

ولقد كنا اشرنا في مطلع هذا الحديث الى محاولة الولايات المتحدة اقناع اعضاء الجمعية العامة بعدم جدوى بحث « الحالة في الشرق الأوسط » هادفة من وراء ذلك ، الى تحقيق رغبتها في تشديد قبضتها على القضية ، والانفراد بتوفير الشروط والعوامل التي تحقق لها ، في نهاية المطاف ، فرض الحل الذي تشاؤه واسرائيل . ان تذكر تطور الموقف الاميركي منذ عدوان حزيران حتى اليوم ، يصور امامنا الخط البياني لهذا الموقف ، الذي كان ولا يزال يسير تنازلياً بالنسبة للعرب ، وتصاعدياً بالنسبة لاسرائيل . ان هذه الملاحظة تفسر كنه الموقف الاميركي وجوهره ، وتفسر ما قيل ويقال عن «مبادرة اميركية» لحل المشكلة . وفي رأينا ان مناقشة الدورة الأخيرة للجمعية العامة لموضوع عدوان ١٩٦٧ كانت صراعاً خفياً بين مطامع الولايات المتحدة في النفط العربي وبين مطامح الساعين الى تنفيذ القرار ٢٤٢ . ومما يؤكد هذا الرأي اتجاه سياسة الولايات المتحدة في الشرق الاوسط الى فصل العلاقات الاقتصادية والتجارية مع الدول العربية عن النزاع القائم في المنطقة . وقد حققت جزءاً هاماً من سياستها هذه في اتفاقية المشاركة التي عقدتها

الشركات النفطية الاميركية مع بعض الدول العربية المنتجة للنفط«١» .

• • •

وبين مطامع الامبريالية ومطامع الصهيونية تحاول الولايات المتحدة واسرائيل ان تشق طرقاً « السلام » في وطننا . وحتى يسهل شق تلك الطرق ، فلا بد من ردم الحفر وازالة الصخور ونزع الاشواك . وكانت المقاومة الفلسطينية – ولا تزال – اكبر صخرة تعترض السبيل ، وتحتاج الى ضربات متتالية داخلية وخارجية لتفتيتها ولقد توفرت عدة عوامل داخلية لتحقيق هذا الغرض ، ولم يبق سوى محاصرة المقاومة في المستوى الدولي ، وذلك بشد الخناق عليها باتفاقية دولية تضع الدول العربية التي تقوم على اراضيها منظات المقاومة أمام التزامات دولية ، يتوجب عليها تأديتها وتنفيذها ، أو تقع في اطار الاعتداء عليها والتشهير بها وادانتها ومضايقتها ، وكان اعداء المقاومة يتحينون الفرص، وينصبون لها الفخاخ ، ليدفعوا بها ، في نهاية الأمر ، الى محكمة دولية ، بعد ان يلاحقوها في كل مكان تظهر فيه ، ويضيقوا عليها سبل الحياة والحركة ، ويقطعوا شرايينها ، ويهددوا كل من يمد اليها يد العون والانقاذ . وهكذا فقد حاول هؤلاء الاعداء ان يزجوا بحركات التحرر الوطني في دائرة الارهاب ، ليجعلوا القضاء على هذه الحركات شرعيـاً وقانونياً يتطلب تبادل العون بين الدول .

وكانت موضوعات خطف الطائرات وقتل الابرياء من الناس من أجل الابتزاز او غير ذلك من الاسباب موضع اهتمام منظمة الامم المتحدة ، وقد عكفت المنظمة على دراسة الارهاب ضمن اطار واسع وشامل ، فاعدت « مشروع اتفاقية خاصة بالجرائم ضد سلام الانسانية وامنها » و « مشروع اتفاقية لمنع المخالفات المرتكبة ضد الدبلوماسيين وغيرهم من الاشخاص الذين

(١) تم التوقيع على هذه الاتفاقية في نيويورك يوم ٢ تشرين الثاني ١٩٧٢ ، وانضمت اليها المملكة العربية السعودية والكويت واتحاد الامارات العربية وقطر . وتشير آخر الدراسات الاميركية الى أن الولايات المتحدة تستورد حالياً من الوطن العربي ١١ ٪ من نفطها ، وستبلغ هذه النسبة ٥٧ ٪ في عام ١٩٨٥ . كما تشير الى أن الكويت وايران وليبيا سوف تستهلك احتياطيها من النفط خلال ٣٤ و ٢٢ و ١٢ عاماً على التوالي ، في حين ان احتياطي السعودية يكفي لـ ١٠٥ أعوام على الاقل . وقد بلغ انتاج النفط السعودي ٣٠٠ مليون طن لعام ٩٧٢ ، وسيبلغ مليار طن العام ٩٨٠ . وتظهر الخطط المتعلقة بالعام ٩٨٥ ان متطلبات الولايات المتحـدة ستعتمد بصورة رئيسية على النفط العربي .

لهم الحق بالتمتع بحماية دولية » ، كما عالجت « منظمة الطيران المدني الدولي » موضوع الارهاب أيضاً ، من زاوية خاصة ، فوضعت ثلاث اتفاقيات دولية ، بشأن المخالفات المرتكبة على متن الطائرات ، والحجز غير الشرعي للطائرات ، والحد من الاعمال غير الشرعية الموجهة ضد أمن الطيران المدني . والى جانب هذه الاتفاقيات الدولية ، دعت الولايات المتحدة الى التوقيع على اتفاقية وضعتها منظمة الدول الاميركية ، تهدف الى منع أعمال الارهاب والحد منها .

وهكذا ظل موضوع الارهاب ـ بصورة عامة ـ والخلط بينه وبين حركات التحرر الوطني بعيدين ـ الى حد ما ـ عن المنظمة الدولية ، حتى اذا وقعت حادثة ميونخ في الخامس من ايلول العام ١٩٧٢ ، هبت أجهزة الدعاية الصهيونية والامبريالية تشن حملة واسعة وظالمة على المقاومة الفلسطينية ، وعلى الدول العربية التي تساندها ، وبلغت هذه الدعاية حداً شرساً وبخاصة في الولايات المتحدة ، حيث نشطت مختلف الاجهزة الصهيونية لتثير حملة كراهية وحقد عنصريين على العرب ، وتدعو الى الاخذ بالثأر ، حتى ان التلفزيون الاميركي أذاع تصريحاً لرئيس « رابطة الدفاع اليهودي » يعلن فيه ان الرد سيكون بقتل الدبلوماسيين العرب . وتتالت الضغوط من دول وجهات عديدة على منظمة الامم المتحدة ، لكي تعالج الموضوع وتتخذ التدابير المؤدية الى الحد من اعمال الارهاب الدولي . وهكذا قدم الامين العام للامم المتحدة ـ في هذا الجو المحموم ـ اقتراحاً الى الجمعية العامة يطلب فيه دراسة « التدابير المانعة للارهاب الدولي ولأشكال العنف الاخرى التي تعرض الارواح البشرية البريئة للخطر أو تودي بها ، أو تعرض الحريات الاساسية للخطر » . وعلل الامين العام طلبه بقوله « ان العالم يخضع في الوقت الحاضر لموجة من الاعمال الارهابية ، أودت بحياة عدد من رجالات الدول والدبلوماسيين ، بالاضافة الى انها ازهقت ارواح اناس عديدين ، كان خطؤهم الوحيد انهم ينتمون الى عرق أو ديانة أو دولة معينة . وقد امتدت هذه الاعمال الى ارواح الناس الذين كانوا صدفة في الأمكنة التي تمت فيها تلك الأعمال التي خلقت جواً من الرعب لا يستطيع انسان ان يتهرب منه . » . ورأى الأمين العام ان المنحى الحالي للارهاب والعنف أصبح نذيراً خطيراً ، وذا نتائج مؤلمة . ولهذا يجد ان من المناسب ان تعكف الجمعية العامة على دراسة التدابير التي تغير هذا المنحى وتمنع وقوع المآسي من جديد .

قدم الامين العام طلبه هذا بعد حادثة ميونيخ بأيام ثلاثة . وكان المندوب الاميركي في الامم المتحدة صرح ، على اثر الحادثة ، بأن على الامم المتحدة ان تعالج اعمال الارهاب

كما تعالج النزاعات المسلحة . وفي الوقت ذاته وجه المندوب الاسرائيلي رسالة الى الامين العام طلب فيها أن تتحرك المنظمة بصورة فعالة وبلا تردد ، لتضع حداً للارهاب . ورسم الطريقة لهذا التحرك بقوله : « ان الطريقة المثلى لبلوغ هذا الهدف ، هي الضغط على الحكومات العربية التي تدعم المنظمات الارهابية ، لكي تغير سياستها وتضع نهاية لعمليات هذه المنظمات . ومهما يكن الأمر ، فان اسرائيل تطلب من الدول العربية أن توقف فوراً دعمها لهذه المنظمات ، وتمنع وجودها في اراضيها ، وتمتنع عن السماح لها باستخدام تلك الاراضي كقواعد للعمل والانطلاق . وطالما ان نشاطات الارهابيين تنال دعم الحكومات العربية ، فان اسرائيل ستتخذ جميع التدابير الضرورية لتدافع عن نفسها وتحمي حياة مواطنيها . ان الدول العربية ، وبخاصة مصر ولبنان وسورية وليبيا ، هي المسؤولة عن وجود المنظمات الارهابية، وعن استعمال الارهاب والقرصنة الجوية كوسيلة للحرب ضد اسرائيل . ان هذه الدول تزود الارهابيين بالدعم السياسي والمالي والعملياتي. ان صحافة مصر وسورية وغيرهما من الدول العربية، قد مجدت الجريمة الشنعاء في ميونيخ . ان اذاعة الارهابيين تنشط في مصر وسورية . وان مقرات قياداتهم وقواعدهم تستقر في لبنان وسورية ومصر وليبيا . ان سياسة الارهاب والقتل العربية تهدد بشكل خطير الرغبة في ايجاد حل للمشكلات القائمة بواسطة المفاوضات والتعايش المشترك » ..

لقد كانت حوادث اختطاف الطائرات واغتيال الزعماء السياسيين والممثلين الدبلوماسيين والمسافرين والسائحين ، هي الاسباب الرئيسية التي حدت بالأمين العام الى تقديم طلبه الى الجمعية العامة ، سوى ان اقتران الطلب بحادثة ميونيخ وبالظرف الذي حاولت الولايات المتحدة واسرائيل ان تستغله لتضرب المقاومة الفلسطينية ،دفعا مجموعة الوفود العربية الى التحرك ، والى توضيح وجهة نظرها ، اذ ان عنوان الموضوع الذي طلب الامين العام ادراجه في جدول الاعمال ، جاء شاملاً وذا إطار واسع،يخشى ان تستغله الدول المعادية لحركات التحرر الوطني ، فتدخل اعمال هذه الحركات ضمن إطار الارهاب. وفي ذلك خرق لميثاق المنظمة وقرارات الامم المتحدة . وهكذا اوضح الامين العام غرضه من اقتراحه ببيان اعترف فيه بان الموضوع معقد وصعب الحل. واوضح ان اقتراحه على الجمعية العامة دراسة الموضوع جاء على إثر « اقتناعه بأن اتساع اعمال الارهاب قد اخذ يفسد العلاقات الدولية ويسيء الى الجهود التي تبذلها المنظمة والحكومات لايجاد الحلول السلمية للمشكلات الخطيرة » . واشار الى انه ليس من المناسب

« دراسة هـذه الظاهرة دون الأخذ بعين الاعتبار بالأسباب الكامنة وراءها . ان اعمال الارهاب والعنف تجـد اصولها في كثير من الحالات في البؤس وخيبة الأمـل والحيف واليأس، بحيث تدفع ببعض الناس الى ازهاق الأرواح البشرية بما فيها أرواحهم هم أنفسهم، في محاولة لاحداث تغييرات أساسية » . وأوضح انه لم يكن باقتراحه يهدف قط الى المس بالمبادىء التي حددتها الجمعية العامة فيما يتعلق بالشعوب المستعمرة أو غير المستقلة ، والتي تناضل للحصول على استقلالها وحريتها.

وحينما بدأت الجمعية العامة دورتها ، تكلم في مرحلة الافتتاح ١٢٨ رئيس وفـد ـ معظمهم وزراء الخارجية ـ . وقد تحدث ٩٢ منهم عن الارهاب . قادات جلهم « العرب والاشتراكيون ومعظم الوفود الافريقية وغير المنحازة » الارهاب اذا كان القصد منـه نشر الرعب او الابتزاز او الكسب غير المشروع او الاغتصاب او قتل الابرياء ، وراحوا يرسمون الخطوط الفاصلة بين الارهاب وحركات التحرير الوطني . واوضحوا ان هذه الحركات يحق لهـا ان تستخدم جميع الوسائل المتوفرة لديـها لتحقق اهدافها وتنال حقوقها التي نص عليها ميثاق الأمم المتحدة وقراراتـها . وادانوا الارهاب الرسمي الذي تقوم به دول تشن الاعتداءات بجيوشهـا على شعوب ودول أخرى . والى جانب هـذه الفئة ، راحت فئـة اخرى من الوفود (كالولايات المتحدة واسرائيل وبعض الدول الغربيـة وبعض دول اميركا اللاتينية) تدين الارهاب بمختلف أشكاله دون النظر الى دوافعـه واسبابه، وتطالب باتخاذ التدابير لمنعه والحد من اعماله وظواهره . وكان وزير الخارجية الاميركية اكثر الوزراء حماسة ورغبـة في الاسراع باتخاذ التدابير المـانعة للارهاب ، فوزع مع خطابه مشروع اتفاقية دوليـة بهذا الشأن .

وحينما عرض موضوع ادراج بند الارهاب ـ كما اقترحه الأمين العام ـ على الجمعية العامة لاقرار ادراجه في جدول الأعمال ، اقترح احد الوفود العربيـة اضافة الفقرة التاليـة على عنوان الموضوع « ودراسة الاسباب الكامنة وراء اشكال الارهاب واعمال العنف والتي مردها البؤس وخيبة الأمـل والحيف واليأس والتي تدفع ببعض الناس الى إزهاق الارواح البشرية بما فيهم ارواحهم هم انفسهم ، في محـاولة لاحداث تغييرات اساسية » . وقد حاز الاقتراح على موافقة الجمعية ، بالرغم من معارضة الدول الامبريالية والاستعمارية .

وحينما بدأت اللجنة القانونية ـ وهي احدى اللجان السبع التي تتوزع عليها بنود جدول أعمال الجمعية العامـة ـ بدراسة الموضوع ، ظهرت أوجه الخلاف واضحة بين الوفود التي توزعت على ثمانيـة اتجاهات رئيسية .

فطالبت احدى الفئات باصدار قرار يدين الارهاب بشدة. ودعت فئة ثالثة الى الاعتدال في الادانة. وتحفظت فئة أخرى حتى لا يمس القرار حركات التحرر الوطني. واقترحت فئة رابعة احالة الموضوع الى لجنة فرعية تدرس التدابير والاسباب معاً وتقدم تقريرها الى الجمعية العامة في دورتها القادمة « ايلول ١٩٧٣ ». ورأت فئة أخرى ان يتم تشكيل لجنتين، احداهما تدرس الاسباب والثانية تدرس التدابير. ونصحت فئة سادسة بان يعقد مؤتمر دولي لدراسة الموضوع. ورأت فئة اخرى ان يوكل الامر كله الى لجنة القانون الدولي لتضع مشروع اتفاقية دولية. وطالبت فئة ثامنة بتشكيل لجنة لدراسة التدابير بصورة فورية، ثم تدرس الاسباب بعد ذلك بتؤدة. وانتهى الأمر في الجمعية العامة الى انشطار الوفود الى شطرين كبيرين احدهما يؤيد حركات التحرر الوطني دون النظر الى الوسائل التي تستخدمها والاساليب التي تتبعها لتحقيق اغراضها، وثانيهما لا يؤيد بعض هذه الوسائل والاساليب. ولم يسبق ان شاهدت الجمعية مثل هذا الانشطار تجاه موضوع طرحه اصحابه بشكل معين، ولغرض محدد، وانتهى الامر به – من حيث المناقشات والمواقف والنتائج – الى شكل آخر.

تمثلت نتائج المناقشات التي اتصفت بالحدة والصراع، بثلاثة مشاريع قرارات، اولها قدمته الولايات المتحدة، وثانيها مجموعة من الدول الغربية واميركا اللاتينية، وثالثها مجموعة من دول عدم الانحياز.

يتضمن المشروع الاميركي اعلان الاسى على ضحايا الارهاب الدولي، ويعترف بخطورة الارهاب على وسائل المواصلات الحديثة بين الشعوب، وعلى الطيران المدني والعلاقات الدبلوماسية. ويدعو جميع الدول الى الانضمام الى اتفاقيات طوكيو ١٩٦٣ ولاهاي ١٩٧٠ ومونتريال ١٩٧١ ويطلب منها ان تتخذ فوراً التدابير التي تمنع استعمال اراضيها وثرواتها للمساعدة او تشجيع او ايواء الاشخاص الذين قاموا باعمال ارهابية دولية او اشتركوا بها او ساندوها. كما يطلب من جميع الدول ان تتخذ التدابير ضمن اطار سيادتها وبالتعاون مع الدول الاخرى لكي تمنع اعمال الارهاب وتعاقب مرتكبيها، ولكي يتم تبادل المعلومات عن خطط الارهابيين ومشروعاتهم وحركاتهم وذلك بغية دعم طاقة الحكومات على منع اعمال الارهاب الدولي والقضاء عليها، وملاحقة مرتكبيها ومعاقبتهم. ويدعو القرار الى عقد مؤتمر دولي في مطلع العام ١٩٧٣ لدراسة عقد اتفاقية تهدف الى منع الارهاب الدولي. وقد ارفق الوفد الاميركي مشروعه بنص الاتفاقية المقترحة.

ويعرب المشروع الغربي عن قلق الجمعية العامة من اعمال الارهاب وخطرها على حياة الابرياء والحريات الاساسية للانسان. ويؤكد

على مبدأ المساواة في حق الشعوب بتقرير مصيرها وفق احكام الميثاق . ويوضح بان احكام القرار « المشروع » لايجوز ان تفسر قط بانها توسيع او تضييق لاحكام الميثاق في الحالات التي حلل فيها الميثاق استعمال القوة ويعتبر اعمال الارهاب الدولي التي تمس مصالح دول اخرى ومواصلاتها ومؤسساتها الدبلوماسية اموراً مرفوضة لايجوز التساهل قط ازاءها . ويدين هذه الاعمال وبخاصة حينما تودي بحياة الابرياء ، ويدعو جميع الدول الى ان تتخذ فوراً ضمن اطار سيادتها جميع التدابير التي تمنع تنظيم اعمال الارهاب الدولي او تشجيعها او مساعدتها او الاشتراك بها ، كما تمنع ان ينشأ على اراضيها أي تنظيم ارهابي يقوم بهذه الاعمال . ويشجع القرار الحكومات على تبادل المعلومات فيما بينها بشأن الارهاب الدولي ، وعلى الانضمام الى الاتفاقيات التي اشرنا اليها . ويطلب من لجنة القانون الدولي ان تعكف حالا على وضع اتفاقية بشأن التدابير المانعة للارهاب الدولي كما ينشىء لجنة خاصة من اعضاء الامم المتحدة تعكف على دراسة اسباب الارهاب . ويطلب المشروع من اللجنتين ان تقدما مشروع الاتفاقية والتقرير الى الجمعية العامة في دورتها القادمة .

اما المشروع الثالث الذي قدمته مجموعة من دول الانحياز ، والذي وافقت عليه الجمعية العامة (١) ، فاننا نرجح تقديم ترجمة كاملة له :

ان الجمعية العامة

— اذ تعبر عن قلقها ازاء اعمال الارهاب الدولي التي أخذت تتزايد اكثر فاكثر ، وتودي بحياة ابرياء من الناس .

— واذ تعترف باهمية التعاون الدولي من اجل اتخاذ تدابير مناسبة لتمنع وقوع اعمال الارهاب هذه ، ومن اجل دراسة الاسباب الكامنة وراء هذه الاعمال ، بغية ايجاد الحلول الصحيحية والسلمية بما امكن من السرعة .

— واذ تذكر بالاعلان الخاص بمبادىء الحقوق الدولية المتعلقة بالعلاقات الودية والتعاون بين الدول وفق ميثاق الامم المتحدة .

١ — تعبر عن قلقها العميق من ذلك العدد المتزايد من اعمال العنف التي تعرض ارواح الابرياء للتهلكة او تودي بها او تعرض الحريات الاساسية للخطر .

٢ — تطلب بالحاح الى الدول ان تعكف فوراً على دراسة الحلول العادلة والسلمية التي تؤدي الى ازالة الاسباب الكامنة وراء اعمال العنف هذه .

(١) وافقت الجمعية العامة بأكثرية ٧٦ ضد ٣٥ واستنكاف ١٧ .

٣ ــ تؤكد الحق الثابت في تقرير المصير والاستقلال لجميع الشعوب الخاضعة للانظمة الاستعمارية والعنصرية ولغيرها من اشكال السيطرة الأجنبية ، وتؤكد شرعية نضالها ، وبصورة خاصة نضال حركات التحرر الوطني ، وفق اهداف ومبادىء الميثاق وقرارات اجهزة الامم المتحدة .

٤ ــ تدين أعمال القمع والارهاب التي تستمر الانظمة الاستعمارية والعنصرية والاجنبية بممارستها حارمة الشعوب من حقها الشرعي في تقرير مصيرها واستقلالها ومن حقوق الانسان الأخرى والحريات الاساسية .

٥ ــ تدعو الدول الى ان تصبح طرفاً في الاتفاقيات الدولية المعقودة التي تعالج مختلف مظاهر مشكلة الارهاب الدولي .

٦ ــ تدعوا الدول الى ان تتخذ جميع التدابير المناسبة في المستوى الوطني بغية القضاء على مشكلة الارهاب الدولي بصورة سريعة وحاسمة ، آخذة بعين الاعتبار نص الفقرة ٣ .

٧ ــ تدعو الدول الى دراسة المشكلة بصورة عاجلة وتقديم ملاحظاتها عليها الى الامين العام في موعد اقصاه ١٠ نيسان ١٩٧٣ ، مضمنة إياها اقتراحاتها العملية بغية ايجاد حل فعال للمشكلة .

٨ ــ ترجو الامين العام ان يقدم دراسة تحليلية حول الملاحظات المقدمة من الدول تنفيذاً للفقرة ٧ الى اللجنة الخاصة التي تنشأ بموجب الفقرة ٩

٩ ــ تقرر انشاء لجنة خاصة مؤلفة من ٣٥ عضواً يسميهم رئيس الجمعية العامة آخذاً بعين الاعتبار التمثيل الجغرافي العادل .

١٠ ــ ترجو اللجنة الخاصة ان تدرس الملاحظات المقدمة من الدول وفق الفقرة ٧ ، وان تقدم تقريرها الى الدورة ٢٨ للجمعية العامة ، مضمنة اياها توصياتها بشأن ايجاد تعاون يهدف الى القضاء السريع على المشكلة ، آخذة بعين الاعتبار نص الفقرة ٣ .

١١ ــ ترجو الامين العام ان يقدم

الى اللجنة الخاصة الوسائل والخدمات اللازمة .

١٢ - تقرر ان تسجل الموضوع بنداً في جدول الأعمال الموقت للدورة ٢٨ للأمم المتحدة .

قادت الولايات المتحدة المعارضة في الجمعية العامة، وتساءل مندوبها في خطابه الذي القاه بعد صدور القرار : « هل يمثل هذا القرار أحسن ما نستطيع تحقيقه ؟ . هل هو حقاً يعبر عن ارادتنا الجماعية ؟ هل يمثل حصيلة آراء الوزراء الذين تحدثوا في الجمعية أثناء المناقشة العامة ؟ هل عبرت كل دولة عن ارادتها بحرية تجاه هذه المشكلة ؟ هل نستطيع أن نقول أن هذه الجمعية تعمل بشكل يدفع التعاون الدولي الى أقصى مداه ؟ هل استثمرنا بصورة كاملة الفرص الثمينة التي يقدمها لنا جهاز الأمم المتحدة ؟ اننا نعتقد أن الأجوبة على هذه الاسئلة مقلقة جداً . ان حكومتي ستتابع جهودها الايجابية بواسطة الأمم المتحدة كلما كان ذلك ممكناً . اننا ندعو الدول الاعضاء الى الانضمام الينا في هذا الجهد . واذا لم يكن ذلك ممكناً فلا بد لنا من أن نعمل خارج الامم المتحدة مع مجموعات الدول أو بصورة ثنائية . وبالرغم من أننا نعلم أن هذا العمل سيؤدي الى اتخاذ تدابير لاترقى الى مستوى تدابير المنظمة العالمية ، فاننا مضطرون الى سلوك هذا السبيل طالما أن عطالة الامم المتحدة تجبر الدول على التلاقي خارجها » .

وتبع مندوب اسرائيل زميله الاميركي في الهجوم على القرار . ان الفقرات التالية من خطابه توضح موقف اسرائيل ومطامعها وأكاذيبها وعدوانيتها وبربريتها . لقد قال « اذا كانت الامم المتحدة تريد أن تهتم بمظاهر الارهاب ، فان الجرائم البربرية التي ترتكبها المنظمات الارهابية العربية في الشرق الاوسط أبلغ دليل على ذلك . ان جرائم كثيرة ترتكب في هذه المنطقة وفي اوروبا لسفك الدم اليهودي . ان مما يزيد في الصفة البربريه لهذه الحملة ، هي أنها تهدف بشكل واضح الى تهديم دولة عضو في الامم المتحدة ، والى حرمان الشعب اليهودي من حقه في تقرير مصيره . لقد قتل رجال ونساء وأطفال في سبيل تحقيق هذا الهدف . وكثيراً ماشنت الحكومات العربية حملات لابادة الوجود الوطني للشعب اليهودي ولتخريب الدولة اليهودية القائمة في جزء من الوطن اليهودي القديم . لقد حاولت الوفود العربية أن تؤجل دراسة الموضوع الى العام القادم . وسعت الى تخريب المناقشات ، وشوهت المقاصد والحقائق ، وحورت مفهوم الارهاب الدولي . لايوجد ارهاب بدون مساعدة من الحكومات العربية . ولهذا يجب اقناع هذه الحكومات لتحترم التزاماتها الدولية ، ولتمنع وجود أي نشاط أو منظمة

ارهابية على أراضيها ، ولتزيل قواعدها . ان عمليات التخريب التي تتابعها الوفود العربية أدت الى تفريغ كل نتيجة ايجابية محتملة من محتواها . ان اسرائيل تتساءل فيما اذا كانت الأمم المتحدة ستأخذ دورها في ازالة الرعب وايقاف القتلة والمذابح . ان اسرائيل ستأخذ من ذلك دروساً في التـدابير التي ترى من واجبها اتخاذها ضد الارهاب . ان الموجة الارهابية التي ظهرت في مذبحة الفريق الرياضي الاسرائيلي في ميونيخ هي التي دعت الامـم المتحدة الى تسجيل بند الارهـاب الدولي في أعمال الدورة الحالية . ان القرار الذي اتخذ تحت ضغط الوفود العربية يتجه ضد الرغبة العامة باتخاذ تدابير فعالة ضد الارهاب . ان الدرس المستخلص من هذا التصويت هو ان على الحكومات أن تتخذ جميع التدابير الناجعة في هذا المجال . ١٨

لقد انتهت مناقشات الامم المتحدة بشأن الارهاب الى التفاهة وخيبة الامل . لقد طلب إليها أن تتخذ تدابير لوقف الفظاعات البربرية ضد الأبرياء ، وانتظر الرأي العـام العالمي النتيجـة ، فضاع انتظاره عبثاً . ان هذه النتيجة الحزينة منتظرة . بل مـا كان يجب انتظاره هو أن تقدم بعض الوفود ، ومنها العربية ، بمحاولة منـع التسجيـل ثم تخريب المناقشات . ان الخدع البرلمانية وتشويه مفهوم الارهاب وتحويل المناقشة عن هدفها ، وحتى الضغوط الشخصية ، كانت كلها وسائل لمنـع الامم المتحـدة من أن تتخذ موقفاً فعـالاً ومسؤولاً حيـال التهديد الواقع على حياة الابرياء وعلى الحريات الاساسية في العالم كله . لقد اتبعت جميع الوسائل لبلوغ الهدف ، فلقد هدد بعض المندوبين برسائل ملغومة ، وبوسائل إرعاب أخرى . ان النهاية التي انتهت اليها مناقشة الارهاب ، ليست سوى طلقة الرحمة أطلقت على كيان الامم المتحدة وعلى أهمية دورها في الحياة الدولية . انه يجب بذل جهد جبار كي نعيد الى الامم المتحدة أهميتها ومعناها اللذين أعطاهما لها الميثاق . ان فشل الامـم المتحدة سيدفع الدول الى اتخاذ تدابير محلية واقليمية لمواجهة أعمال الارهاب والقضـاء عليه . ٭ .

تصدت الوفود العربية الى جميع هـذه المفاهيم الامبريالية الصهيونية ، التي حاولت ان تنال من نشاط حركات التحرر الوطني ، تحت ستار الحد من اعمال الارهاب الدولي ، وكان موقف الوفـد العربي السوري واضحاً منذ اليوم الاول الذي طرح فيـه موضوع الارهاب ، اذ كشف الاهداف الحقيقية التي سعت اليها الدول الاستعمارية حـين اقتنصت الفرصة ، وحاولت تحويـل مجرى المناقشات وتشويه النوايا الانسانية التي دفعت بالامين العام الى تقديم اقتراحه. ولقد تقيدت الوفود العربية بالوصول حتى جاء مندوب اسرائيل، ففجر وجهة الحوار ، وحاول تصوير العرب بانهم اهل الارهاب وذووه ، وجعل الارهاب

صفة عربية » وصب نقمته على سورية بصورة خاصة لأنها تقدم العون الى منظمات المقاومة الفلسطينية ، وتدعم كفاح الشعب العربي الفلسطيني. وفي خطاب مطول القاه المندوب السوري، فضح تاريخ الصهيونية الذي يشكل الارهاب محوره وفكره ووسيلته . وقال : « ان سورية حين تعترف بشرعية نضال الشعب العربي الفلسطيني ، فانها تحترم أهم مبادىء الميثاق ، وهو مبدأ حق الشعوب في تقرير مصيرها . ان سورية في هذا الموقف تدعم نضال شعب اغتصب وطنه ، وطرد من ارضه ، وصدرت عن مختلف اجهزة الامم المتحدة قرارات متعددة تؤكد هذه الحقوق. ان اسرائيل واقع استعماري، لذلك فهي لا تستطيع التمييز بين المقاومة والارهاب. ان الارهاب هو عمل عنيف لاغتصاب حقوق الآخرين ، اما المقاومة فهي عمل عنيف ايضاً ضد الذين اغتصبوا تلك الحقوق . ان هذا التعريف الواقعي العادل البسيط ، لا يمكن ان تفهمه اسرائيل ، لأنها هي الغاصبة حقوق الشعب الفلسطيني ، بالقوة والعنف والارهاب . ان موقف اسرائيل الرافض، واستمرار احتلالها للاراضي العربية، واستمرار رفضها لعودة الشعب الفلسطيني الى وطنه، كانت هي الباعث الرئيسي لولادة المقاومة الفلسطينية . ان اسرائيل تريد ان تقنعنا بان الشعب الفلسطيني الذي لا يزال منذ نحو ربع قرن بدون وطن ولا مأوى ، انما هو مجموعة من الافراد لا يشكلون شعباً، تستخدمهم بعض الحكومات العربية ليكونوا جماعات ارهابية تزهق ارواح الابرياء . انها تجرد الشعب الفلسطيني من كل هدف وطني . اننا لا نستغرب من اسرائيل التي قامت على العدوان والاغتصاب ان تشوه التاريخ وتقلب الحقيقة. ان الشعب الفلسطيني يناضل من اجل استرداد وطنه وحريته وحقه في تقرير مصيره فوق ارضه . ان دعم هذا النضال هو واجب جميع الشعوب » .

وفي مواجهة صيحة الضمير هذه تضيع في وادي المناورات والمتاهات والمصالح والمطامع، كانت قوى عديدة تحاول محاصرة المقاومة الفلسطينية والقضاء عليها اينما كانت . لقد كان الوصول الى اصدار تشريع دولي من الامم المتحدة، ينظم التعاون بين الدول لمواجهة الارهاب، ويحدد العقوبات ، ويحدد التزامات الدول في هذا المجال ، هو السبيل الى القضاء على المقاومة الفلسطينية ، بغية إزالة احدى العقبات الرئيسية من طريق التصفية النهائية للقضية .

ولقد نشأ حوار مثمر بين المجموعة العربية والمجموعة الافريقية ومجموعة دول عدم الانحياز . ولسنا ننكر أن المجموعة العربية بذلت جهداً منظماً مع هاتين المجموعتين ، حتى انتهى الأمر الى صياغة مشروع القرار الذي ذكرناه ، والى تصلب المجموعات الثلاث في موقفها ، اذ رفضت أية تسوية أو تعديل يدخل عليه .

وكان موضوع الارهاب مناسبة لبعض الوفود العربية ، اذ فتحت ملف الارهاب الصهيوني ، وتساءلت عن كنه كيان اسرائيل من وجهة نظر القانون الدولي ، طالما انه كيان قام على الارهاب والاغتصاب . ولقد كانت اسرائيل والولايات المتحدة وغيرهما من الدول الامبريالية تظن انها ستكون الرابحة في نهاية المطاف ، مستندة في دعواهما الى حوادث متعددة ، وبخاصة حادثة ميونيخ ، سوى ان النتيجة كانت عكس ما تصورت . ولهذا فقد اقذع مندوب اسرائيل ـ كعادته ـ في نقد الأمم المتحدة ، وجردها من الموضوعية والعدالة ، واعلن موتها بطلقة الرحمة . ولقد فعل المندوب الاميركي بعض ما فعله زميله الاسرائيلي ، حينما شكك بحرية مواقف الوفود ، تساءل عما اذا كان القرار المتخذ بالاكثرية يعبر عن الارادة الجماعية للاعضاء ، وعما اذا كانت كل دولة عبرت عن ارادتها بحرية تجاه هذه المشكلة . ان ما لم يشأ المندوب الاميركي ان يقوله ، كلف به زميله الاسرائيلي ، حين فسر « تقييد الحرية » ، فاتهم الوفود العربية بتخريب المناقشات ، وتشويه المقاصد والحقائق ، وتحوير مفهوم الارهاب الدولي . واتهم بقية الوفود بانها كانت واقعة « تحت ضغط الوفود العربية » ، وأضاف الى كذباته هذه كذبة « التهديد برسائل ملغومة وبوسائل إرعاب أخرى » . لقد كان ذلك كله تعبيراً عن الحقد وخيبة الأمل نتيجة فشل الولايات المتحدة واسرائيل وبعض الدول الموالية لها في تحقيق الهدف المنشود . ولهذا اعتبرت الصحف الاميركية القرار « نصراً عربياً » .

* * *

وهكذا ، بين انتصارات معنوية وحقوقية دولية ، تحوز عليها في منظمة الامم المتحدة ، وبين استمرار الكيان والاحتلال الصهيوني الامبريالي الغاصب فوق ارض فلسطين واراضي دول عربية ثلاث ، تأتي جميع المواقف والقرارات التي اتخذتها الامم المتحدة ، سواء في مجلس الامن أو الجمعية العامة ، منذ تشرين الثاني من العام ١٩٤٧ ، حتى اليوم ، مروراً بالخامس من حزيران من العام ١٩٦٧ — تأتي مبنية على عدة نقاط اعتبرت وكأنها « مسلمات » ثوابت . واساس هذه المسلمات ان وضع العرب القائم على التشتت سيستمر الى أمد يصعب تحديده ، وسيستمر معه كيان اسرائيل واحتلالها للاراضي العربية . ان الحفاظ على توازن القوى بين العرب واسرائيل أمر ليس جد عسير ، اذ يكفي ان تكون الشكنة

الاسرائيلية اقوى من أية قوة عسكرية عربية منفردة ، ليبقى التوازن راجحاً لصالح اسرائيل . وبسبب هذا الوضع وهذا التوازن ، فالعرب غير قادرين على القتال في سبيل تحرير اراضيهم ، ولذلك فهم غير قادرين على النصر ، وبخاصة ان ميزان القوى في العالم قد بدأ يتغير شكلاً ونوعاً منذ مطلع السبعينيات ، على اساس الانفراج الدولي ، وحل المشكلات بالطرق السلمية ، والامتناع عن استخدام القوة او التهديد بها .

ان اخطر ما في الأمر ، هو ان هذه النقاط اصبحت تتطور بمرور الزمن لتصبح شيئاً فشيئاً مسلمات ثوابت ، بحيث يقوم عليها كل تخطيط امبريالي صهيوني لمستقبل الوطن العربي وبخاصة مشرقه . وليس من سبيل الى منع أو تجميد كل تخطيط من هذا القبيل ، سوى زعزعة بعض هذه المسلمات الثوابت ، لتصبح متغيرات متحركة . ان مهمة التغيير هذه ، واجب العرب وحدهم . وهم — اذا شاؤوا — قادرون على تأدية هذا الواجب .

الدكتور أديب الداوودي



أين أخفقت الأمم المتحدة وأين نجحت ؟

قضية فلسطين : أهم مظاهر الاخفاق

حين نطرح هذا السؤال على انفسنا وعلى غيرنا ، فاننا لا نستطيع ان نتجرد عن الصفة المثلثة التي نتصف بها فنحن أولاً أبناء أمتنا العربية ، ومن الطبيعي ان يكون حكمنا على هذا الأمر متأثراً الى حد كبير بقضايانا القومية ومواقف الامم المتحدة

منها ، ونحن ثانياً جزء من العالم الثالث الذي كان حتى الماضي القريب ضحية استعمار عسكري واقتصادي من الغرب والذي لا يزال موضع استغلال اقتصادي منه بالاضافة الى ما يوجــه ضده من أساليب التمييز العنصري والاقتصادي والسياسي على تنوع مسمياته ، ولذلك فان معركتنا مشتركة لبناء حياة حرة كريمة على أسس الاشتراكية وحق الشعوب في تقرير مصيرها ومكافحة الاستعمار والاستغلال .

ولكننا في الوقت ذاته أعضاء في المجموعة الدولية التي هي الاسرة الأوسع والتي تضم شعوب العالم في اطار منظمة الامم المتحــدة التي نص ميثاقهــا على أن من أهم أهدافها ،

«تحقيق التعاون الدولي وذلك بحل المشكلات العالمية ذات الطبيعة الاقتصادية او السياسية او الفكرية او الانسانيــة ، على ان يتم ذلك بتنميـــة وتشجيــع حقوق الانسان والحريات الاساسية للجميع بدون تمييز بسبب العنصر او الجنس او اللغة او الديانة » .

فلنستعرض اذن الميادين التي أخفقت فيها الأمم المتحدة وتلك التي حققت فيهــا منجزات ما ، آخذين بعين الاعتبار صفتنا المثلثة ومحاولين ان تتصف معالجتنا للامور باكبر قدر ممكن من الموضوعية التي تسمح بها الطبيعة البشرية .

مظاهر الاخفــاق

١ ـــ الامم المتحدة وقضية فلسطين :

لا شك أن أول سؤال يتبادر الى الاذهان حين الحديث عن الامم المتحدة ، هو موقفها من القضية الفلسطينية ولا نكون مغالين اذا قلنا ، وقد قدر لنا ان نعيش هذه المأساة في اطار المنظمة الدولية منذ اكثر من عقدين ، ان اكبر اخفــاق سجلته الامم المتحدة كان في نطاق المشكلة الفلسطينية ، فقد سمحت الجمعيــة العامة للامم المتحدة لنفسها ، وهي في بداية عهدها بأن تتخذ قراراً بتقسيم وطن يملكه ويقطنه شعب فلسطين العربي منذ قرون لتمنحه ليهود العالم بحجةرابطة الدين التي تربط بينهم غير عابئة بعامل الظلم الذي أنزلته بشعب فلسطين ولا بالنتائج المخربة لهذا القرار على الكثير من المجتمعات

التي يعيش فيها مواطنوها من الديانة اليهودية حيث كانوا ولا يزالون يتمتعون بحقوق المواطنة الكاملة .

فبالاضافة الى القيم الخلقية والانسانية التي تجاهلتهـا والمأساة التي خلقتها فان المنظمة الدولية حين اتخذت قرارها المشئوم ، قد تصدت لتقسيم أرض شعب يعيش عليها وهو أمر لا يبيح لها ميثاقها البت فيه ، فهي لا تملك حق تقسيم فلسطين التي كان شعبها حتى في عام ١٩٤٧ يشكل اكثر من ثلثي سكانها رغم تآمر بريطانيا عليه حـين اتخذت قرار بلفور عام ١٩١٧ ، ورغم الهجرة الكاسحة التي شهدتها أرض فلسطين منذ بدء الانتداب البريطاني حتى عام ١٩٤٧ .

كما ان الجمعية العامة التي لا تتصف قراراتها بأية صفة الزامية باعتبارها توصيات ، أعطت لهذا القرار وزن قرارات مجلس الامن ، وذهب الشطط بها الى حد رد اقتراح سوري قدم في ذلك الحين بأن يحال الامر الى محكمة العدل الدولية لتعطي رأياً استشارياً فيما اذا كانت الجمعية العامة تملك الحق ، بحسب الميثاق ، في اصدار توصيات بتقسيم أرض شعب ما أم لا .

ولا حاجة بنا هنا الى سرد أسماء الدول التي صوتت الى جانب قرار التقسيم وتلك التي صوتت ضده ، ولكن الشيء الذي يجب ايضاحه هو أن جميع الدول الكبرى أيدته ماعدا بريطانيا التي استنكفت لدى التصويت بحجة أنها هي التي طرحت القضية الفلسطينية على الامم المتحدة ، ولذلك زعمت الوقوف موقف الحياد بين العرب والصهيونيين .

الا أن في تحميل الجمعية العامة وحدها المسئولية في اصدار هذا القرار تجاهلا للحياة الدولية واجحافاً بحق المنظمة ، وذلك كتحميل جامعة الدول العربية مسئولية الاخفاق في انقاذ شعب فلسطين بعد الخامس عشر من شهر أيار ١٩٤٨ ، فالامم المتحدة هي مجموعة دول أعضاء ممثلة بوفود تطبق سياسات حكوماتها ، تماماً كما هو الوضع في جامعة الدول العربية أو سواها من المنظمات والهيئات الاقليمية والدولية .

ولكن المسئولية الحقيقية الكبرى في صدور قرار التقسيم تقـع في الدرجة الاولى على كاهل الولايات المتحدة الاميركية وعلى الرئيس ترومان بالذات فقد جند رئيس الولايات المتحدة يومئذ كل طاقات بلاده الدبلوماسية والسياسية لفرض مشروع قرار التقسيم وليظفر بالاكثرية المطلوبة ، وان مذكراته تلقي نوراً كافياً على ماتم في الاسابيع الاخيرة من شهر تشرين الثاني ١٩٤٧ .

وان الوقائع التي يعرفها كل من عاش تلك الفترة الحزنة من تاريخ الامم المتحدةهي أن الحكومة الاميركية حين لمست بأن القرار قد لايحصل على الاكثرية المطلوبة أرجأت الجلسة المخصصة لذلك لتضمن الحصول على أصوات مشكوك فيها ، كما أن من الأمور التي كانت حديث الناس يومئذ أن الحكومة الاميركية أرغمت بعض الحكومات الاجنبية على استبدال مندوبيها عشية التصويت لانهم لم يستجيبوا للضغط الاميركي ، وقد انساق الامين العام للامم المتحدة يومئذ تريغفلي ، النروجي الجنسية، في تيار التحالف الصهيوني الاميركي انسياقاً كلياً ، كما لعبت الاغراءات على اختلاف أشكالها — ولا حاجة لتسميتها — دوراً حزبياً في ضمان الحصول على أصوات بعض المندوبين، وبذلك تم تنفيذ المؤامرة، فبريطانيا أعطت لليهود وطناً قومياً وفتحت باب الهجرة ثم أوصلت القضية الى الامم المتحدة ، والولايات المتحدةاستلمت المهمة منذنهاية الحرب العالمية الثانية وفرضت التقسيم ثم احتضنت الكيان الذي تم انشاؤه منذ ذاك التاريخ حتى اليوم ، والدول الاخرى الاعضاء التي صوتت الى صالح التقسيم أقدمت على ذلك مدفوعة اما باعتبارات سياسية أو تحت وطأة الضغط أو الاكراه أو الاغراء .

أ ـ لماذا وقفت الامم المتحدة هذا الموقف؟

ان صورة الامم المتحدة كما بدت في عام ١٩٤٧ ليست صورة مشرقة ولامشرفة ولا تنطبق مع المبادىء السامية التي تضمنها ميثاقها ، وان القرار الظالم والاحمق الذي اتخذته الجمعية العامة بتقسيم فلسطين كان ذا أبعاد خطيرة للغاية لاعلى مصير شعبها والشعب العربي بشكل عام بل على المنظمة نفسها وعلى الوضع الدولي في الشرق الاوسط والعالم كله. ولنستطيع فهم الاسباب التي سمحت بصدور مثل هذا القرار لابد لنا من استعراض سريع للاوضاع التي كانت سائدة يومئذ في العالم العربي من جهة وأن نقدم تحليلا لتكوين الجمعية العامة للامم المتحدة من جهة ثانية .

١ - أوضاع العالم العربي

في أعقاب الحرب العالمية الثانية كان مغرب الوطن العربي بكامله لايزال تحت الاحتلال العسكري المباشر ، وكان مشرقه موزعاً مابين أقطار اما مستقلة استقلالاً نظرياً ، أو لاتزال تحت الانتداب أو السيطرة المباشرة ولعل الاستثناء الوحيد لهذه الحالة هو ماجرى في عام

١٩٤٦ حين ظفرت حركة النضال الوطني في سورية ولبنان في طرد الاستعمار الفرنسي ونال البلدان استقلالها .

الا ان النفوذ الغربي كان مسيطراً في المشرق العربي الى حد أنه اوجد لدى بعض الحكام العرب تبعية فكرية ، بالاضافة الى التبعية الاقتصادية والسياسية ، ففي العراق مثلا كان الحكم القائم يومئذ وثيق الصلة بالمصالح البريطانية الى درجة انه سخر نفسه لخدمتها ليس ضد مصالح الشعب العربي في العراق وحده ، بل للوقوف ضد أية اتجاهات تحررية تهدف الى زحزحة هذا الكابوس الاجنبي عن كاهل الاقطار العربية الاخرى.

اما بالنسبة الى الدولتين الكبيرتين اللتين خرجتا ظافرتين من الحرب العالمية الثانية وهما الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي ، فلم يكن للاولى دور هام حتى ذلك التاريخ في تمكين الصهيونيين من غزو فلسطين اذ تولت بريطانيا هذا الدور منذ وعد بلفور حتى فترة بعد الحرب ، حين استلمت الولايات المتحدة ذلك منها ، وواضح ان الصهيونيين بعد أن استنفدوا كل الامكانيات البريطانية حولوا ولاءهم واهتمامهم الى الولايات المتحدة ولم يكونوا مخطئين في تقديرهم هذا للدور الذي لعبته الحكومة الاميركية في تقسيم فلسطين كما اسلفنا ، والذي ما انقطعت عن متابعته حتى يومنا هذا .

وأما الاتحاد السوفييتي فلم يكن له حتى ذلك التاريخ أية صلة بالاقطار العربية اذ لم يحاول أن يتصل بالحركات الوطنية التي تناضل للحصول على الاستقلال من جهة كما انه كان من جهة ثانية مجهولاً من الجماهير والقيادات العربية بسبب انشغالها الكلي في معارك النضال للتحرر من الاستعمار الاوربي ، يضاف الى ذلك ان الصورة التي كانت تقدم عنه كانت مشوهة ومغرضة لأن مصادر الاعلام في المنطقة العربية كانت كلها غربية ولا تنقل عنه الا مايتناسب مع مصالح الاستعمار الغربي .

ويضاف الى ذلك ان الاحزاب الشيوعية العربية بسبب ضعفها ومحاربة الاستعمار الاجنبي والحكم المحلي لوجودها ونشاطها لم تكن بقادرة على أن تؤثر على تفكير المسؤولين العرب لاقامة اتصال مع الاتحاد السوفييتي والاستفادة من مكانته الدولية لدعم حركات التحرر العربي أو التعاون معه في الامم المتحدة حين اسلمت بريطانيا مهمة احتضان الحركة الصهيونية الى الولايات المتحدة .

ولعل خير مثال يمكن ايراده لاظهار قصر بصر المسؤولين العرب في تلك الفترة

وعدم ادراكهم لأهمية محاولة كسب الاتحاد السوفييتي الى جانب القضية العربية، مارواه لنا أحد كبار المطلعين على المشاورات المستمرة التي كانت دائرة بين الحكام العرب قبيل صدور قرار التقسيم، اذ اقترح احد كبار أعضاء الوفد السوري خلال بعض الاجتماعات بأن يتم اتصال مع الاتحاد السوفييتي لاقامة حوار معه وشرح وجهة النظر العربية من القضية الفلسطينية فقاطعه نوري السعيد بشراسة قائلا :

نفضل أن نضيع فلسطين كلها على أن نتصل بالاتحاد السوفييتي .

٢ ـ تكوين الامم المتحدة

ان الذين عاصروا الامم المتحدة في أواخر الاربعينات والخمسينات يعرفون الوصف الذي اعتادت الوفود أن تطلقه على الأكثرية التي كانت تصوت دوماً الى جانب الولايات المتحدة بانها « أكثرية ميكانيكية » فقد كان يكفي أن يرفع المندوب الاميركي اصبعه لدى التصويت ضد قرار ما أو لصالحه حتى تتبعه اكثرية الجمعية العامة ومجلس الامن فيسقط القرار أو ينجح حسب رغبة واشنطن .

وقرار التصويت على تقسيم فلسطين احتاج الى ضغط أميركي كبير بسبب وقوف جميع الوفود العربية ضده ، وكانت ستة تمثل سورية ولبنان ومصر والعراق والمملكة العربية السعودية واليمن . بالاضافة الى وفود الدول الاسلامية في آسيا وأفريقيا وبعض دول العالم الآخر ، أما الاكثرية التي صوتت الى جانبه فقد تألفت من ممثلي الدول الكبرى ـ ماعدا بريطانيا ـ فأفريقيا مثلا كانت ممثلة بثلاثة بلاد فقط هي مصر والحبشة وليبيريا ، وأما آسيا ، فقد كانت غالبية أقطارها ماتزال تحت السيطرة الاستعمارية ، وان صوتت غالبية الوفود الآسيوية ضد قرار التقسيم .

فمن الواضح إذن أن بلاد القارتين الآسيوية والافريقية لم تكونا ممثلتين في الامم المتحدة في عام ١٩٤٧ لانها كانت لاتزال تحت وطأة الاستعمار الاجنبي ، وأن البلاد الآسيوية والافريقية ، وقفت في غالبيتها الساحقة الى جانب البلاد العربية في مقاومة التقسيم ، اما دول اميركا اللاتينية فقد سارت حسب المخطط الاميركي ؛ ولم يكن ينتظر منها سوى ذلك .

وهنا يمكن طرح السؤال التالي ، هل كان يقدر لمثل هذا القرار ان ينجح لو ان القضية الفلسطينية طرحت لأول مرة أمام الامم المتحدة في الستينات ؟ ان الجواب على

ذلك هو لا بشكل قاطع ، لان الاكثرية الميكانيكية التي كانت الولايات المتحدة تملكهـا حسب اهوائها قد افلت زمامهـا من يد واشنطن وذلك بسبب تحرر اقطار عديدة في آسيا وافريقيا من جهة ، وقيام التعاون العربي السوفييتي من جهة اخرى ولبدء قيام حركات مناوئة للولايات المتحدة في أمريكا اللاتينية من جهة ثالثة .

٣ – نشوء الكتلة الآسيوية الافريقية :

ولعل الولايات المتحدة قد ساهمت بدون شعور منها في قيـام اول تكتل لدول القارتين الآسيوية والافريقية في الامم المتحدة . فاذا كان تصويت ممثلي هاتين القارتين قد اتجه ضد الضغط الاميركي بمناسبة تقسيم فلسطين ، فقد كان ذلك بداية قيـام تجمع اسمي بالكتلة العربية الآسيوية التي تحولت الى كتلة آسيوية افريقية فيما بعد ، ويعود الفضل في ذلك الى ثلاثة مندوبين لعبوا دوراً هاماً في خلق هذه الكتلة ، وهم العلامة الراحل فارس الخوري من سورية والدكتور محمود فوزي نائب رئيس جمهورية مصر الحالي والسر بنغال راو مندوب الهند يومئذ ، وقد تجلى دور هذه الكتلة في عام ١٩٥٠ حين تدخلت الولايات المتحدة في الحرب الكورية وأرادت أن تسبغ على تدخلها هـذا شرعية الامم المتحدة بزعم ان القوات الاميركية تحارب باسم الامم المتحدة . فوقفت هذه المجموعة لأول مرة موقف الحياد بين الاكثرية الميكانيكية التابعة للولايات المتحدة ، وبين الدول الاشتراكية المعارضة التي كانت تملك خمسة اصوات وهي الاتحاد السوفييتي وروسيا البيضاء واوكرانيا وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا ، وقد اخـذت هـذه المجموعة العربية الآسيوية تجتمع بانتظام كلما دعت الضرورة الى تبادل الآراء حيال مشاريع القرارات المطروحـة على بساط البحث لتنسيق مواقفها منهـا ، واتصفت مواقفها بالصمود أمام الضغط الاميركي وعدم القبول بالتصويت الى جانب الولايات المتحدة وهي امور أثارت سخط الحكومة الاميركية الى حد بعيد ، ولكنها لم تستطع أن توقف هذا التطور التاريخي الايجابي الذي اتخذ مداه فيما بعد حين انضمت عشرات من الدول الآسيوية والافريقيـة الى عضوية الامم المتحدة وشاركت في اعمال هذه المجموعة التي اصبحت بالكتلة الآسيوية الافريقية .

٤ – العلاقات العربية السوفييتية

وهذا يحملنا على ان نفرد فصلا سريعاً لناحية ايجابية هامة تم تحقيقهـا ضمن

اطار الامم المتحدةوكانتسبب تطور دولي هام ونعني بها بدء التعاون العربيالسوفييتي.

لقد اشرنا آنفاً الى أن الاتحاد السوفييتي كان بعيداً عن القضايا العربية لاسباب حاولنا ايضاحها في الفقرات السابقة ، ومنذ أن صدر قرار تقسيم فلسطين فقد اخذت وفود الدول الاشتراكية في الجمعية العامة تقف مواقف الاستنكاف من مشاريعالقرارات الخاصة بالقضية الفلسطينية أو بوكالة اغاثة اللاجئين الفلسطينيين ، واستمر الأمر على هذا المنوال الى أن كانت دورة الامم المتحدة السابعة لعام ١٩٥٢ ، ففي تلك الدورة تقدمت وفود بعض الدول المعروفة بتبعيتها للولايات المتحدة بمشروع قرار الى الجمعية العامة تدعو الدول العربية واسرائيل الى المفاوضة المباشرة لحل ازمة فلسطين والقضايا الناجمة عنها ؛ ولجأتالحكومة الاميركية الى نفس اساليب الضغط الشديد التياستخدمتها في عام ١٩٤٧ لفرض قرار التقسيم ، وقد أراد الرئيس ترومان ان يقدم هدية اخيرة الى اصدقائهالصهيونيينباستصدار قرار المفاوضة المباشرة بين الدول العربيةواسرائيل، وذلك بعد أن قدم لهم هديته الكبرى بفرض قرار التقسيم ، ولا سيا أن دورة خريف عام ١٩٥٢ تصادف اواخر أيام رئاسته التي تنتهي في شهر كانون الثاني لعام ١٩٥٣ .

وقد نوقش مشروع القرار في اللجنة السياسية الخاصة مناقشة حامية للغاية وحاولت الوفود العربية بكل ما تملك من طاقة وبلاغة اقناع الوفود الاخرى برد هذا المشروع إلا أن الضغطالاميركي كان اكثر اقناعاً من الحق العربي وحين طرح هذا المشروع على التصويت حاز على الأكثرية المطلوبة وتم ذلك في ١٩٥٢/١٢/١١ . وقد وقفت وفود الدول الاشتراكية موقف الاستنكاف حين التصويت على هذا المشروع .

وبطبيعة الحال احيل المشروع الى الجمعية العامة كما تقضي الاصول للتصويت النهائي عليه وحدد لذلك يوم الثامن عشر من كانون الأول ١٩٥٢ ، واننا نذكر هذين التاريخين بالذات لانها يمثلان انعطافاً هاماً في تاريخ العلاقات العربية السوفييتية داخل الامم المتحدة .

والواقع ان الوفود العربية ازاء هذا الفشل اصابتها خيبة أمل شديدة واعتبرت أن هزيمة ١٩٤٧ تكررتولا سيا ان الرئيس ترومان ألقى بكل وزن حكومته فيالميدان وحقق الجانب الاميركي نصراً حين ظفر هذا القرار بالفعل بالاكثرية البسيطة في اللجنة السياسية الخاصة ، واعتبر الكثيرون ان حصوله في الجمعية العامة على اكثرية الثلثين ، باعتباره قضية هامة ، لن يشكل معضلة أمام أساليب ووسائل حكومة واشنطن .

أ ـ أول اتصال عربي سوفييتي

وقد جرت خلال ذلك الاسبوع اتصالات عديدة بين الوفود العربيـة والوفود التي صوتت ضدنا أو التي استنكفت ، وذلك لمحاولة اقنـاع الاولى بالاستنكاف لدى التصويت في الجمعية العامة ، والثانية بالتصويت ضد مشروع القرار ، الا أن هـذه المساعي تمت كمحاولة لإراحة ضمير من قاموا بها ؛ واذا كانت الوفود العربية اعتبرت أن المعركة قد أسفرت واقعياً عن هزيمة العرب ، فقد وقف وفد عربي واحد يرفض هذه النتيجة ، وهو الوفد السوري الذي أجرى اتصالاً على جانب كبير من الأهمية بالوفد السوفييتي وكان مندوبه الدائم يومئذ السفير زورين ، وخلال اللقاء الذي تم بين الوفدين وشارك فيه كاتب هذه السطور أعرب الوفد السوري عن رجائه وأمله في أن يصوت الاتحاد السوفييتي ضد مشروع القرار في الجمعية العامة ، فوعد السفير زورين بابلاغ الأمر الى حكومته .

وانقضى الاسبوع وعقدت جلسة الجمعية العامة يوم ١٨ /١٢/ ١٩٥٢ التي حشد لها التآمر الصهيوني الاميركي كل اجهزة اعلامه وغصت قاعة الجمعية العامة بممثلي المصورين والصحفيين الذين حضروا ليسجلوا هذه اللحظة التاريخية الحـاسمة . وقبيل التصويت بحوالي نصف ساعة دخـل السفير زورين قاعة الجمعية العامة ليبلغ السيد احمد الشقيري الذي كان نائب رئيس الوفد السوري بانه تلقى قبل دقائق فقط تعليمات من حكومته بان يصوت ضد مشروع القرار المذكور المدعوم من الولايات المتحدة .

وحين تمت عملية الاقتراع سقط المشروع اذ وقفت الوفود الاشتراكية الخمسة ضده ، كما ان وفود بعض الدول الاخرى غيرت من تصويتها السابق في اللجنة السياسية الخاصة فاحدث ذلك صدمة قوية للتحالف الاميركي الاسرائيلي الذي فوجيء بهذا التطور وادرك ان تحولا جذريا قد طرأ على الموقف وهو أمر لم يكن في حسبانه ابدا .

واذا كنـا توسعنا بعض الشيء في سرد ظروف الاتصال العربي السوفييتي الأول فذلك راجع الى اهميته التاريخية ، ثم تتابعت مظاهر التعاون بين الجانبين في مجلس الامن والجمعية العامة ومختلف اجهزة الامم المتحدة ففي مجلس الامن وقف الاتحاد السوفييتي الى جانب البلاد العربية في كل موضوعات النزاع العربي الاسرائيلي واستخدم حق الفيتو اكثر من مرة ليحول دون استغلال الولايات المتحدة لنفس الاكثرية الميكانيكية ، وبلغت

هذه المواقف ذروتها خلال العدوان الثلاثي علـى مصر في عام ١٩٥٦ ، وان كان واجب التاريخ يقضينا ان نشير هنا الى ما تميز به موقف الرئيس ايزنهاور في استنكار العدوان اذ تضافرت جهوده يومئذ مع جهود الاتحاد السوفييتي لارغام اسرائيل علـى الجلاء عن سيناء ، وهو الامر الذي لم يتم خلال عدوان عام ١٩٦٧ اذ سخر الرئيس جونسون كل امكانيات الولايات المتحدة لصالح اسرائيل عن طريق مندوبه الصهيوني غولدبرغ .

وبالاضافة الى ذلك فقد قام تعاون وثيق بين غالبية الوفود العربية ودول الكتلة الآسيوية الافريقية والدول الاشتراكية في كل قضايا محاربة الاستعمار وتأييد حركات التحرير الوطني ودعم حقوق الانسان والاصرار على استعادة الصين الشعبية لحقوقها المشروعة في الامم المتحدة وسواها ، وقد أصبح ذلك جزءاً أساسياً من سياسة الدول العربية التقدمية حين استلم الحكم فيها أحزاب اشتراكية جعلت من التعاون مع الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية الأخرى ركناً هاماً من أركان سياستها الخارجية .

٥ ــ أين نجحت الامم المتحدة ؟

فاذا كانت الامم المتحدة قد أخفقت بالنسبة الى موقفها من القضية الفلسطينية وقضايا أخرى بسبب سيطرة الولايات المتحدة عليها في بداية تكوينها الا أنها استطاعت أن تحقق فيها بعد نتائج ايجابية هامة في الكثير من الميادين بسبب انضمام العديد من دول آسيا وافريقيا اليها وبذلك تخلصت الى حد ما من السيطرة الاميركية على مصيرها اذ شهدت ثورتهـا الحقيقية في بداية الستينات حين اتخذت قرارها المشهور بتصفية الاستعمار في العالم وقـد نجح القرار بفضل التعاون الفعال الذي أشرنا اليه آنفاً بين الوفود العربية والاشتراكية ووفود دول العالم الثالث . وان اللجنة التي انشئت لتصفية الاستعمار ، وسورية عضـو فعال فيها ، أدت خدمات جليلة لحركات التحرر الوطني في العالم ، وذلك على الرغم من المناورات التي بذلتها وما تزال تبذلها بعض الدول الغربية لتقليل دورها واضعاف نشاطها .

واما على الصعيد الاجتماعي فقد كان للامم المتحـدة فضل اتخاذ العديد من التوصيات التي أصبحت اتفاقيات هامة في حياة المجتمع البشري ، وعلى النطاق الاقتصادي فقد لعبت الامم المتحدة دوراً فعالاً ولا سيا في الدعوة الى عقد مؤتمرات دولية واهمها في ميادين التجارة والتنمية واذا كانت هذه المؤتمرات لم تحقق ما عقدته عليها شعوب العالم من آمال وخاصة الدول غير النامية منها ؛ الا أن الخطأ راجـع الى الجشع الذي

اتصفت به مواقف الدول الصناعية المتقدمة التي يزداد ثراؤها مع الزمن ويزداد فقر الدول المتخلفة في نفس الوقت .

ولعل من أكبر منجزات الامم المتحدة ما حققته في ميدان حقوق الانسان ، فالاعلان العالمي لحقوق الانسان الذي أقر في عام ١٩٤٨ ، والذي خرق بشكل فاضح في نفس العام من قبل الدول التي خلقت اسرائيل ، يعتبر انجازاً كبيراً للبشرية لا يمكن نكرانه ، وحين دعت الامم المتحدة للاحتفال بمرور عشرين عاماً على اقرار الاعلان العالمي وعقد المؤتمر في طهران عام ١٩٦٨ ، قدر لكاتب هذه السطور ، وقد كان له شرف رئاسة الوفد السوري اليه ، ان يشيد بهذه الوثيقة الدولية الضخمة ، وان يظهر في الوقت ذاته المآسي التي تتعرض لها حقوق الانسان في فلسطين المحتلة وفي روديسيا وجنوب افريقيا ، وفي المناطق الافريقية التي لا تزال تحت وطأة الاستعمار الغربي وما يلقاه الملونون في الولايات المتحدة نفسها من تمييز عنصري يشكو منه الاحرار في الولايات المتحدة الى جانب رفاقهم في العالم كله .

وسيكون من الاجحاف الكبير ان لا نشيد بما حققته وكالات الامم المتحدة المتخصصة ولعل من أهم مظاهر التعاون الانساني ما تقوم به اليونسكو من جهود مشكورة في محاربة الأمية ، ونشر الثقافة وبث العلم وتدعيم التراث الحضاري الانساني .

واننا لا نستطيع ان ننسى دور منظمة الزراعة والتغذية في تنظيم التعاون الدولي في هذا الميدان ومد الشعوب الفقيرة بما تحتاج اليه من خبرات ومعونات .

كما ان دور منظمة الصحة العالمية جدير بالتقدير والاكبار فقد أدت لشعوب العالم وخاصة المتأخرة منها خدمات جلى .

ويصعب علينا ان نستعرض بالتفصيل أعمال المنظمات الباقية على أهميتها ، فان المكتب الاوربي للامم المتحدة في جنيف يشهد نشاطاً لا ينقطع لهذه المنظمات التي تسعى جاهدة لترسيخ قواعد التعاون الدولي على أسس متينة وان لم تحقق بعد ما بنى عليها من آمال ، الا أنها تعتبر تقدماً محسوساً في خدمة البشرية وخاصة في البلاد المتخلفة .

خاتمة :

واذا أردنا أن نقدم باختصار كلي حصيلة سريعة للنواحي السلبية والايجابية في

حياة المنظمة الدولية ، فان قضية فلسطين تأتي ولا شك على رأس قائمة الاخفاقات التي منيت بها الامم المتحدة بالاضافة الى أمور أخرى أوردناها في استعراضنا السابق ، الا أن مظاهر الاخفاق هذه التي تعود الى حد كبير الى أسباب معينة والى تكوين الامم المتحدة السابق والحالي لم تحل دون تحقيق نتائج ايجابية هامة تم الوصول اليها بسبب عدد من العوامل وأهمها كما ذكرنا انضمام الكثير من بلاد العالم الثالث الى عضويتهاوقيام جبهة لمكافحة الاستعمار على اختلاف أنواعه ، وبكلمة مختصرة، فان الامم المتحدةأخذت تعبر أكثر فأكثر عن تطلعات شعوب العالم في اليوم الذي فقدت فيه الولايات المتحدة سيطرتها المطلقة عليها ، فقراراتها مثلا بوجوب الاعتراف بحق شعب فلسطين بتقرير مصيره لا تقل أهمية عن ادانتها للصهيونيين بسبب خرقهم المستمر لحقوق الانسان ذلك الخرق الذي اعتبر جرائم حرب ، كما انمطالبة الامم المتحدة بوجوب وقفالتعامل مع الحكم العنصري القائم في جنوب أفريقية بسبب سياسة التمييز العنصري المطبق ضد غالبية سكان ذلك القطر ، تعتبر تطوراً ايجابياً هاماً واذا لم تنفذ قرارات المنظمة الدولية بهذا الشأن فالسبب في ذلك يعود الى رفض عدد من الدول الغربية المتعاونة مع الحكم العنصري في بريتوريا الاستجابة لنداءات مجلس الامن والجمعية العامة ، كما ان رفض حكومة البرتغال التخلي عن سيطرتها الاستعمارية في أفريقية ليس مرده تقصيراً من الامم المتحدة بقدر ماهو راجع الىالدعم الذي تلقاه من شريكاتها في الحلفالاطلسي على حساب شعوب أفريقية المناضلة .

ولعل من اهم تطورات الحياة الدولية المعاصرة التي لم يكن المراقب الدولي يتصور وقوعها قبل عشرة اعوام هو ما نشاهده من النزاع المكشوف القائم بين الولايات المتحدة ودول السوق الاوربية المشتركة والذي اصبحت الامم المتحدة احد ميادينه ، فدول السوق التي اخذت تمارس حقها في تنظيم حياتها الاقتصادية حسب مصالح شعوبها لا حسب اهواء واشنطن ، بدأت تقف في الامم المتحدة مواقف تتباعد شيئاً فشيئاًعن الخط الذي تسير عليه الحكومة الاميركية .

وقد شهدنا في العامين الاخيرين خاصة؟مناسبات لم يكن فيها تصويت وفود دول السوق حتى بالنسبة الى القضية الفلسطينية متفقا مع تصويت الوفد الاميركي ، وقديكون ذلك راجعا الى الشطط الذي تميزت به السياسة الاميركية في تأييد اسرائيل تأييدا اعمى، فمواقف الولايات المتحدة في حماية اسرائيل ومعارضتها لصدور اية ادانة لها في مجلس

الامن رغم اعتداءاتها الفاضحة كانت موضع استغراب حتى من الدول الصديقة لواشنطن ومحل تساؤل من جرائد امريكية كبرى تحدثت عن عزلة الولايات المتحدة واسرائيل على النطاق الدولي .

ولا شك ان هذه المناجاة الاميركيـــة الاسرائيلية الصميمية وتوزيع الادوار بين الجانبين وتنسيق المخططات العدوانية بينها قد أقلق العديد من المفكرين اليهود الاحرار في العالم الذين هالهم ان يروا الى أي حد تنزلق فيه المؤسسة الصهيونية في خدمة الامبريالية الاميركية من جهـــة ، وفي تطبيق أساليب النازية ضد الشعب العربي من جهة ثانية ، فاسرائيل التي زعم الداعون لخلقها انها أوجدت لتكون ملجأ ليهود العـالم المضطهدين ، تكشف عن كيان عنصري جعل من اضطهاد الشعب الفلسطيني واستئصاله هدفاً رئيسياً من أهدافه الثابتة ، كما خطط للاحتلال والتوسع على حساب البلاد العربية بدعم وتشجيع من الولايات المتحدة التي تزود اسرائيل بكل وسائل الدمار .

ولكن هذه العزلة الاميركية ليست مقتصرة على القضية الفلسطينية وحدها لأن الامبريالية الاميركية اصبحت تجارب مكشوفة في الكثير من بقاع العالم ، واذا كانت اضطرت الى التراجع في الفيتنام بسبب صمود شعبها البطل ، الا انها تزداد شراسة في مناطق أخرى من العالم ، ولعل خير ما يصور مدى هذه العزلة هو التصريح الذي أدلى به وزير خارجية باناما بعد استخدام الولايات المتحدة مؤخراً للفيتو في مجلس الامن ضد مطالبة شعب باناما باستعادة حقوقه المشروعة على قناته التي تحتلها قوات الولايات المتحدة وذلك حين قال :

« ان الفيتو الذي استخدمته الولايات المتحدة ضد استعادة باناما لسيادتها وحقوقها على قناتها هو في الواقع فيتو توجهه شعوب العالم كلها ضد الامبريالية والسيطرة الاميركية . »

على أعتاب عصر جديد

صفوان قدسي

هل نحن على اعتاب عصر جديد ؟

هذا السؤال تطرحه المحاولات المبذولة للكشف عن حقيقة التحولات البالغة الخطورة التي تطرأ على الخارطة السياسية لعالمنا المعاصر .

ومهما يكن من أمر الاجابة عن هذا السؤال ، فان هناك حقيقة واضحة وهي أن عالمنا المعاصر يشهد الآن تحولات بالغة الخطورة سوف تنعكس آثارها العميقة على المشهد السياسي العالمي .

وعلى سبيل المثال ، فان الإذعان الامريكي لحقيقة وجود الصين كدولة تملك من الامكانيات مايؤهلها لأن تقوم باداء دورها على الصعيد العالمي ، والاعتراف العالمي بحق الصين في أن تحتل مكانها في الجمعية العامة للأمم المتحدة وفي مجلس الأمن ، والزيارة التي قام بها الى بكين الرئيس الامريكي « نيكسون » وماسبق هذه الزيارة من اتصالات امريكية — صينية بلغت ذروتها في الزيارة التي قام بها « هنري كيسينغر » مستشار الرئيس الامريكي لشؤون الامن القومي للعاصمة الصينية .. كل هذه الوقائع تشكل مظهراً من مظاهر هذه التحولات الخطيرة في المشهد السياسي العالمي .

وعلى سبيل المثال ، مرة ثانية ، فان تكريس النتائج العسكرية السياسية للحرب العالمية الثانية في القارة الاوربية عن طريق الاذعان للحقيقة القائلة ان هذه الحرب قد اوجدت في اوروبا أوضاعاً غير قابلة للتغيير ، ومانجم عن ذلك من الاعتراف الالماني الغربي بأن الاودر — نايسه هو الخط الفاصل بين بولونيا والمانيا الغربية وبأن المانيا الشرقية حقيقة قائمة لايمكن تغييرها ، ومايتضمنه هذا الاعتراف من وجود دولتين المانيتين .. كل هذه التطورات السياسية تشكل هي بدورها مظهراً من مظاهر هذه التحولات في المشهد السياسي العالمي .

وعلى سبيل المثال ، مرة ثالثة ، فان انضمام بريطانيا الى السوق الاوربية المشتركة وماسوف يترتب على هذا الانضمام من نتائج سياسية بالغة الأهمية ، من مثل بروز اوروبا كقوة سياسية مستقلة تستطيع ان يكون لها صوتها الخاص في السياسة الدولية ، يشكل مظهراً من مظاهر هذه التحولات .

وعلى سبيل المثال ، مرة أخيرة ، فان إنتقال اليابان التدريجي من ذلك الوضع الذي كانت توصف معه بانها عملاق اقتصادي وقزم سياسي ، الى وضع تتوازن فيه قدرتها السياسية مع قدرتها الاقتصادية ، وماسوف يترتب على هذا الانتقال من نتائج سياسية في ذلك الجزء من العالم ، يشكل هو بدوره مظهراً من مظاهر هذه التحولات.

وتستطيع النظرة المدققة أن تضع يدها على حقيقة مفادها أن هذه التحولات انما ترسم صورة جديدة للعلاقات الدولية إلى الحد الذي يمكن معه القول اننا نقف بالفعل على أعتاب عصر جديد وعالم جديد وعلاقات دولية جديدة . هناك قوى جديدة تظهر ، وهناك قوى أخرى يزداد تأثيرها ويشتد ، وهناك قوى ثالثة تحاول أن تبحث عن طريقة مناسبة تحافظ بها على مقدرتها على التأثير .

وأخطر ما في هذه التحولات هو أنها تتحقق دون حرب عالمية جديدة . وفي وقت سابق ، فان مثل هذه التحولات ما كانت لتتحقق دون حرب عالمية تعيد توزيع القوى. وكما تقول إحدى الدراسات فانه ليس من المبالغة القول اننا حتى الأمس القريب كنا نعيش فترة مشاكل الحرب العالمية الثانية ، واننا دخلنا هذه الأيام فقط فترة مابعد الحرب . فحتى العصر النووي الذي نعيش ، كانت التغيرات الكبرى تتم عن طريق الحروب . فالمشاكل القائمة والمصالح المتعارضة ، حتى تصل الى درجة معينة في التناقض والتصادم، تنتهي دائماً بالحرب ، وهذه الحروب تحسم هذه المشاكل ، ولكنها تخلق بدورها مشاكل جديدة تظل معلقة حتى تأتي حرب أخرى ، وهكذا . الحرب العالمية الثانية بدأت بالفعل عند توقيع معاهدة فرساي ، والحرب العالمية الأولى لايمكن فصلها عن التنافس الاستعماري وعن حرب ١٨٧٠ بين ألمانيا وفرنسا ، وهذه الأخيرة قد تجد بعض تفسيراتها في حروب نابليون وتجزئته لألمانيا .

وكما تقول هذه الدراسة أيضاً ، فقد كنا حتى الأمس القريب نعيش في ظروف الحرب العالمية الثانية، واليوم فقط ، مع هذه التغييرات، بدأنا نعيش فترة مابعد الحرب، وذلك نتيجة للتطورات التي لحقت بالوضع النسبي للولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتي ، ونتيجة للتطورات التي لحقت باوربا واليابان والصين .

وهذه الفكرة ذاتها تحاول دراسة اخرى تكريسها حين تقول ان هذه التحولات لاتأتي بعد حرب عالمية وقعت ، كما حدث عند تأسيس الأمم المتحدة منذ ربع قرن أي في أعقاب حدث انتهى ببروز طرف منتصر محدد المعالم ، وطرف مهزوم محدد المعالم ، بل تبدأ هذه الرحلة الجديدة في وضعية عالمية يسودها السلم عموماً ، بلامنتصر حاسم فيها ، ولامهزوم حاسم فيها ، حالة سلم لابديل شامل لها بالحرب ، الا الابادة الشاملة لطرفي النزاع معاً .

واخطر ما في هذه التحولات ، مرة أخرى ، هو انها تعيد توزيع الادوار العالمية بحيث ان العالم يستطيع من الآن فصاعدا ان يتحدث عن الخمسة الكبار ، الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة والصين وأوروبا الغربية واليابان .

صحيح أن أوروبا الغربية لم تستطع حتى الآن ان تؤكد وجودها كقوة فاعلة ومؤثرة ، خارج نطاق الولايات المتحدة ، الا ان الصحيح أيضاً هو انها في الطريق الى ذلك .

وصحيح أيضاً ان الصين مجرد احتمال، وان دورها مرهون باعتبارات متعددة ، الا ان الصحيح أيضاً هو ان الصين سوف تتحول خلال حقبة قصيرة من الزمن من مجرد احتمال ، الى قوة فاعلة ومؤثرة .

وصحيح أن اليابان ما تزال تعاني من النتائج التي ترتبت على نموها الاقتصادي الهائل وضمورها السياسي ، وانها ما تزال ذلك العملاق الاقتصادي والقزم السياسي ، غير ان الصحيح أيضاً هو ان اليابان تتحرك الآن لتجاوز وضعها السابق والوصول الى وضع اكثر توازنا .

وبكل تأكيد ، فان هذه التحولات تعيد الى الذاكرة تلك الملاحظة البالغة الذكاء التي أشار اليها رئيس وزراء فرنسا السابق «كوف دو مورفيل» والقائلة إن مركز الاهتمام العالمي سوف ينتقل في وقت قريب من الشرق الاوسط والبحر الابيض المتوسط ، الى الشرق الاقصى والمحيط الهادي حيث تتواجد قوى عالمية كبرى سوف يكون صدامها صدام أقدار ، وصدام مصالح حقيقية ، وليس صدام مصادفات ، بحسب تعبير «دو مورفيل» نفسه . وهذه القوى ، كما يعددها رئيس الوزراء الفرنسي السابق ، هي الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي والصين واليابان .

وباختصار ، فان هذه التحولات تشير الى حقيقة مفادهـا ان مراكز القوى في العالم لم تعد مقصورة على مركز أو مركزين ، وإنما هي تجاوزت ذلك الى الحد الذي يمكن معه الحديث عن خمسة مراكز سوف يكون لها تأثيرها الفعال في الحياة السياسية الدولية ، وسوف يكون لها دورها المؤكد في صياغة العلاقات الدولية ، وسوف يكون لكل منها صوتها الخاص في المشكلات التي يواجهها عالمنا المعاصر .

وبطبيعة الحال ، فانه لا يمكن الحديث منذ الآن عن الشكل النهائي الذي سوف تستقر عليه هذه التحولات في المشهد السياسي العالمي ، غير أن الحقيقة المؤكدة هي أن

الأحداث الراهنة سوف تضع اللمسات الأخيرة على هذا المشهد السياسي .

فبعد زيارة « نيكسون » الى بكين ، لابد وأن تتضح أكثر فأكثر طبيعة هذا التحول في العلاقات الامريكية ــ الصينية ، ولا بد وأن تتضح في الوقت نفسه النتائج التي سوف تسفر عن هذا التحول .

وبعد زيارة « غروميكو » وزير الخارجية السوفييتية الى العاصمة اليابانية ، لابد وأن تتضح بصورة أكثر جلاء طبيعة هذا التطور في العلاقات السوفيتية ــ اليابانية ، خصوصاً وان هذه الزيارة تمت في وقت بدت فيه العلاقات الامريكية ــ اليابانية وكأنها على وشك أن تمر بأزمة .

وبعد التوقيع الرسمي في بروكسل على وثيقة انضمام بريطانيا الى السوق الاوربية المشتركة ، بعد أن أظهر « هيث » استعداداً لأن يجعل بلاده أكثر انتماء للأسرة الاوربية ، لابد وأن يتضح بطريقة أفضل نوع العلاقات التي ستقيمها بريطانيا مع دول السوق ، وبالتالي مع القارة الاوربية . كذلك فان هذه الخطوة فتحت الباب واسعاً أمام مجموعة من الدول الاوربية كانت تنتظر بفارغ الصبر انضمام بريطانيا الى السوق حتى تبادر هي أيضاً الى التفاوض حول خطوة من هذا القبيل ، وفي مقدمتها الدول الاسكندنافية .

وبعد التفاهم الذي تحقق بين المانيا الغربية من جهة ، وبين الاتحاد السوفييتي ودول المعسكر الاشتراكي في أوربا الشرقية من جهة أخرى ، بعد السياسة الواقعية التي انتهجها « برانت » والتي تقوم على الاعتراف باستحالة إحداث أية تغييرات أساسية في نتائج الحرب العالمية الثانية ، لابد وان تتضح شيئاً فشيئاً التطورات التي سوف تجيء بعد هذا التطور السياسي الهام ، من مثل مايقال عن عقد مؤتمر للأمن الأوربي في نهاية هذه السنة ، وعن التوقيع على معاهدة عدم اعتداء بين حلف الاطلسي وحلف وارسو ، وما الى ذلك من التطورات المتوقعة والمحسوبة .

هل هي مجرد تحولات في المشهد السياسي العالمي ؟

أم أن العالم يقف فعلا على أعتاب عصر جديد ؟

- ٢ -

اذا كانت الحقيقة الأكثر وضوحاً الآن هي أن عالمنا المعاصر يشهد تحولات سياسية بالغة الخطورة ، وان هذه التحولات سوف تسفر في نهاية المطاف عن ظهور خارطة سياسية جديدة لعالمنا المعاصر ، فان السؤال الأكثر أهمية هو : ما الأثر الذي يمكن أن تتركه هذه التحولات السياسية البالغة الخطورة على الموقف في الشرق الأوسط ، أي على الصراع العربي– الاسرائيلي بالدرجة الأولى ؟ .

هذا السؤال هو المحصلة الطبيعية للجهد العربي المبذول من أجل استكشاف آفاق المستقبل في ضوء مايجري في عالمنا المعاصر من تحولات سوف يكون لها أثرها المؤكد على الصراع العربي–الاسرائيلي .

وبمعنى آخر ، فان متابعة هذا المشهد السياسي العالمي لابد وان تقود في النهاية الى ذلك السؤال ، وماذا عن الصراع العربي – الاسرائيلي ؟

ذلك اننا نعيش في عالم تقلصت فيه المسافات وكادت أن تتلاشى ، وسقطت فيه الحدود والحواجز المصطنعة وغير المصطنعة وتشابكت فيه العلاقات الدولية الى الحد الذي أصبح معه من المستحيل عزل الأحداث عن بعضها . ومعنى ذلك أن أي تطور في المشهد السياسي العالمي لابد وأن تنعكس آثاره على الوضع القائم في الشرق الأوسط .

واذا كانت زيارة « نيكسون » الى الصين تمثل مشهداً بالغ الأهمية من مشاهد التحولات التي تطرأ على الخارطة السياسية لعالمنا المعاصر ، فان هناك مشاهد كثيرة أخرى تسهم هي بدورها في تحقيق هذه التحولات وفي رسم خارطة جديدة لعالمنا المعاصر .

ولعل الحقيقة الاكثر أهمية في هذا المضمار هي أنه بقدر ما يتقلص دور الولايات المتحدة على الصعيد العالمي ، يتقلص الدور الاسرائيلي ويضمر ويضعف تأثيره ، باعتبار ان اسرائيل ، بشكل من الأشكال ، تمثل جيباً امريكياً تحاول الولايات المتحدة عن طريقه الاحتفاظ بوجود امريكي ، سياسي واقتصادي وعسكري ، في المنطقة كلها . فهل هناك ، في هذا المشهد السياسي العالمي المتغير ، ما يدل على أن الدور الامريكي ، على اتساع العالم ، سوف يتقلص بالفعل ؟ .

ربما كانت الاجابة الصحيحة عن هذا التساؤل تكمن في تحليل طبيعة هذه التحولات التي يشهدها عالمنا المعاصر ، وفي استكشاف حقيقة هذه التحولات ومعرفة آفاقها المرئية وغير المرئية .

وأول ما يمكن ملاحظته في هذا المضمار ، هو ان العالم ينتقل مما يمكن تسميته بالقطبية الثنائية الى وضع آخر يمكن أن يطلق عليه اسم القطبية الخماسية .

وحين ينتقل العالم الى وضع يصبح فيه الكبار خمسة ، بدلا من اثنين وتتعدد فيه مراكز التوجيه والتأثير ، فان ذلك لا بد وان يعني بطبيعة الحال ان الولايات المتحدة التي كانت القطب الأول في القطبية الثنائية ، سوف تضطر الآن الى فتح الباب امام الكبار الآخرين لكي يدخلوا ويكون لهم دورهم ، الامر الذي يؤدي الى نتيجة محققة وهي ان يتقلص الدور الامريكي ويضعف تأثيره بفعل وجود قوى جديدة أخرى سوف يكون لها دورها وصوتها وتأثيرها .

وبطبيعة الحال ، فان انتقال العالم الى وضع القطبية الخماسية لا يعني ان الولايات المتحدة سوف تعترف بالحقيقة القائلة ان الدور الامريكي سوف يتقلص ، وان الولايات المتحدة سوف تضطر الى اعادة ترتيب اوضاعها في ضوء هذه الحقائق الجديدة التي تليها التحولات السياسية التي يشهدها عالمنا المعاصر .

على العكس من ذلك تماماً ، فان الولايات المتحدة سوف تبذل جهداً مركزاً من أجل الاستفادة من هذا التطور الجديد ، ومن أجل احتوائه ووضعه في خدمة السياسة الامريكية . وبصرف النظر عما اذا كانت الولايات المتحدة سوف تخفق في تحقيق هذا الهدف أم لا ، فان المحاولة قائمة على أية حال . وكما يقول كاتب معاصر ، فانه « اذا ما عدنا الى الاحداث الجارية ودقائق الموقف اليوم ، فان الواضح أن أمريكا في ادارة نيكسون تتجه الآن بسياسة معلنة الى التعايش السلمي مع الاتحاد السوفييتي ، والى

التقارب مع الصين ، لا لينتهي صراع القوى ، ولكن لكي تدق على المدى الطويل ، فيا تأمل ، اسفينا نهائياً بين القوتين الشيوعيتين . كذلك فهي لا تعترف بالاستقطاب الخماسي لكي يؤلف « صفاً أفقياً » يتساوى فيه الجميع ، أو تتساوى فيه مع الجميع ، وانما ليؤلف « طابوراً عمودياً » تقف هي على قمته ، تضارب فيه من موقع المرجح ومن عزلتها بين المحيطين بين بقيتهم ، تمنع اجتماعهم ضدها أو استشراء قوة أو خطر أي منهم ، وتخلق فيهم المحاور الاستقطابية المتناقضة والمتحـاربة التي قد تحيد أو تدمر بعضها البعض دون أن تتدخل هي أو تخسر من مكانتها أو تحرق أصابعها بقدرالامكان، وانما تقف من بعيد تؤجج الصراع وتجمع الارباح . وفي ظل هـذه الاستراتيجية ، سيكون علينا أن ننتظر من أمريكا الكثير من مفاجآت المناورات التكتيكية وتغـير المواقف الخداعية اللامبدئية التي لاتعرف حق الولاء للايديولوجية ولاتعترف الا بمصلحة القوة وقوة المصلحة » .(١)

غير أن طبيعة هذه التحولات التي يشهدها عالمنا المعاصر سوف تفضي في نهاية المطاف الى وضع غير ملائم لتحقيق أهداف الاستراتيجية الامريكية .

وعلى سبيل المثال ، فان وجود صين قوية وقادرة على القيام بدور فاعل ومؤثر على صعيد السياسة العالمية ، لا يمكن أن يكون هو الوضع الامثل بالنسبة للاستراتيجية الأمريكية . ذلك أن الصين لا يمكن أن تقبل بأقل من أن يكون لها الصوت الأقوى على صعيد القارة الآسيوية ، ولا يمكن أن تقبل بأقل من وجود صين واحدة تكون «تايوان» أو ما يسمى بالصين الوطنية ، جزءاً منهـا . وبالفعل فان الصين استطاعت خلال زيارة نيكسون أن تسحب اعترافاً أمريكياً بأن «تايوان» سوف تكون في يوم من الأيام جزءاً من البر الصيني ، هذا الاعتراف الذي ظهرت بوادره من خلال البيان الأمريكي - الصيني المشترك الذي يشير الى عزم الولايات المتحدة على سحب قواتها العسكرية من تايوان .

واذا صح ماصرح به « اندريه مالرو » وزير الثقافة الفرنسي في عهـد الجنرال ديغول، والخبير بالشؤون الصينية ، من أن هناك اتفاقاً سرياً بين حكومة الصين وحكومة تايوان على عودة تايوان الى البر الصيني بعد وفاة « شان كاي شك » ، فان هـذا لا يغير من الحقيقة القـائلة ان بروز الصين على مسرح السياسة العالمية كقوة كبرى لها دورهـا

(١) الدكتور جمال حمدان ـ صحيفة « الاهرام » .

الفاعل والمؤثر ، ليس هو الوضع الامثـل بالنسبة للاستراتيجية الامريكية. بمعنى ان ظهور صين قوية لا يمكن في نهاية المطاف الا أن يخدم أهدافاً صينية وليس أية أهداف أخرى على الاطلاق .

وعلى سبيل المثال ، مرة أخرى ، فان وجود أوروبا موحدة وقادرة على القيام بدور فاعل ومؤثر على صعيـــد السياسة العالمية ، لا يمكن أن يكون هو بدوره الوضع الأمثل بالنسبة للاستراتيجية الامريكية . وفي الحقيقة فان من مظاهر التحولات الاخيرة في المشهد السياسي العالمي اقتراب اوربا من أن يكون لها دورها وصوتها وتأثيرها . ولقد يلتقي الدور الاوربي مع الدور الامريكي فوق مساحات معينة من الارض ، لكنه لا يمكن أن يلتقي به على امتداد الارض كلها . ولقد تكون هناك في بعض الاحيان مصالح مشتركة، غير أنه لا بد وأن تكون هناك مصالح متناقضة في الوقت نفسه . ولقـــد يكون هناك اتفاق حول مسائل محددة ، لكنه يصعب تصور وجود اتفاق حول جميع المسائل .

وربما كان من المؤشرات التي يمكن ان تؤخذ بعين الاعتبار، ظهور موقف اوربي أزاء الموضع الراهن في الشرق الاوسط ، مغاير الى حد مـــا للموقف الامريكي . ولعل هذا هو السبب الحقيقي الذي يقف وراء المحاولات الامريكية الرامية الى تجميد أي دور أوربي محتمل ازاء الشرق الأوسط .

واذا كانت الديغولية ، وهي حركة أوربيـــة بكل معنى الكلمة ، تدعو الى أوربا مستقلة سياسيا، فانها في حقيقة الامر تدعو الى اوربا مستقلة اقتصاديا ، الامر الذي يشكل تهديدا حقيقيا لمستقبل رأس المال الامريكي الذي يسيطر على مساحات غير محدودة من الحياة الاقتصادية الاوربية .

خلاصة ذلك كله هي ان هذه التحولات التي يشهدها عالمنا المعاصر سوف تجعل الدور الامريكي أقل فاعلية وتأثيراً ، وسوف تضع على المسرح العالمي قوى جـــديدة سوف تمارس دورها المؤهلة للقيام به ، وهي قوى لا بد وأن يكون لها صوتها المستقل عن الصوت الامريكي .

وحين يصبح الدور الامريكي أقل فاعلية وتأثيراً، وحين يتقلص الحجم السياسي

للولايات المتحدة ، وحين تظهر على المسرح السياسي قوى أكثر استعداداً لأن ترى الامور بعينها هي لا بعين الولايات المتحدة ، فان ذلك لا بد وأن يترك أثره على الصراع العربي — الاسرائيلي .

وربما كان هذا وحده يشكل حافزاً على متابعة هـذا المشهد السياسي المتغير ، وعلى رصد هذه التحولات البالغة الاهمية التي يشهدها عالمنا المعاصر ، وعلى بذل محاولة لاستكشاف النتائج التي يمكن أن تترتب على كل هذا الذي يجري من حولنا .

- ٣ -

ولقد كان « جون فوستر دالاس » يحلم بعالم تكون فيه الولايات المتحدة السيادة المطلقة ، وهو لهذا السبب ، ولأسباب أخرى متعددة ، كان يريد أن يقف بالعـالم أمام حافة الهاوية بحيث يمنع الاتحاد السوفييتي من أن يلعب دوراً أكثر فاعليـة وتأثيراً في السياسة الدولية وفي تقرير مصير العالم. وكان « دالاس » الذي يعتبر المهندس الاول لسياسة حافة الهاوية ، يطمح الى أن تنفرد الولايات المتحدة في رسم خارطة العالم السياسية. ولعل كتابه الذائع الصيت « حرب أم سلام ؟ » يفصح عن الكثير في هذا المضمار .

وكان « دالاس » بهذه السياسة يلخص مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانيـة حين كان العالم يمر بطور بالغ الخطورة ، وهو طور الانتقال من عصر الاسلحة التقليدية الى عصر الاسلحة ذات الدمار الشامل ، أي عصر الاسلحة النووية .

في ذلك الوقت ، لم يكن ميزان الرعب النووي قد بدأ بممارسة تأثيره الهائل على علاقات القوى الكبرى في عالمنا المعاصر ، وكان الحديث عن امكانية قيام حرب تقليدية أقرب ما يكون الى الحديث عن مسألة قابلة للتحقيق . ولم يكتشف « دالاس » حقيقة أن العالم قد انتقل بالفعل من عصر الاسلحـة التقليدية الى عصر الاسلحة ذات الدمار الشامل الا بعد حرب السـويس المجيدة وما نجم عنها من الانذار سوفييتي البالغ الخطورة بأن الصواريخ التي تحمل الرؤوس النووية يمكن خلال دقائق أن تصل الى لندن وباريس .

وكان معنى هذا الاكتشاف هو أن عصر السيادة المطلقة قد انتهى ،وان العالم اصبح محكوما بموازين بالغة الدقة والحساسية ، وان الحلم الامريكي القديم

بقيام عالم تكون فيه للولايات المتحدة السيادة المطلقة ، قد تلاشى تماما .

وكان معنى ذلك ايضاً هو ان على الولايات المتحدة ان تضع في الاعتبار، عندما ترسم سياستها، مجموعة من الحقائق ، منها استحالة الحرب النووية، ومنها انتهاء عصر السيادة المطلقة ، ومنها انكماش الدور الامريكي وتقلصه الى الحدود التي تفرضها موازين الرعب النووي .

وبالفعل ، فان الولايات المتحدة استوعبت الدرس جيدا. وكان « جون كينيدي » يمثل البدايات الاولى لمرحلة استيعاب الدرس بشكل جيد . وعلى الرغم من ان « كينيدي » هو الذي أوصل العالم مرة اخرى الى حافة الهاوية خلال ازمة كوبا الشهيرة عـــام ١٩٦١ وعلى الرغم من انه هو الذي تحمل مسؤولية العملية العسكرية التي عرفت فيما بعد باسم معركة «خليج الخنازير» نسبة الى الخليج الذي نزلت فيه قوات الغزو بهدف اسقاط النظام الذي يقوده « كاسترو » في كوبا ، وعلى الرغم من انه هو الذي امر بفرض الحصار البحري على كوبا بهدف منع وصول اية امدادات عسكرية جديدة ، فان ذلك كله كان يجري وفق حسابات ميزان الرعب النووي البالغة الدقة والحساسية .

وخلال ذلك كله ، كان الاستراتيجيون الامريكيون يبحثون عن الطريقة المناسبة التي يمكن بواسطتها الوصول الى الحد الأقصى من الأهداف الامريكية دون أن يؤدي ذلك الى صدام مسلح مع الاتحاد السوفييتي .

وبالفعل ، فان هؤلاء الاستراتيجيين تمكنوا من اكتشاف الصيغة المناسبة التي يمكن من خلالها الوصول الى هذه النتيجة . وربما كان التدخل الامريكي المعلن في حرب فيتنام هو الصورة التي تكشف أكثر من غيرها عن هذه الصيغة المناسبة التي تم اكتشافها والتي وضعت موضع التطبيق .

وحين سقط «كينيدي» صريعاً في أحد شوارع مدينة « دالاس » ، كانت السياسة الامريكية قد استوعبت معنى استحالة الحرب الشاملة في عصر التوازن النووي .وعلى

الرغم من أن « جونسون » كان أشبه ما يكون براعي بقر امريكي قادم من « تكساس » يحمل مسدسين جاهزين للاستعمال عند أية لحظة ، فان « جونسون » نفسه كان أسيراً للحقائق الجديدة التي فرضت نفسها على عالمنا المعاصر . وكان على « جونسون » ان يبحث للولايات المتحدة عن دور في اطار هذه الحقائق التي لايمكن خرقها أو تجاوزها .

وبالفعل فان « جونسون » وجد هذا الدور في شكل من أشكال الحروب المحدودة التي لاتؤدي في نهاية المطاف الى خرق قواعد اللعبة الدولية . وكان تصعيده لحرب فيتنام ووصوله بالقوات الامريكية هناك الى أرقام تجاوزت كل التوقعات والتقديرات ، صورة لهـذا الدور الامريكي ، وربما كانت الصورة الاخرى هي الدور السري الذي قامت به الولايات المتحدة في حرب حزيران .

صحيح أن هذا الدور لم يجد حتى الآن من يميط عنه اللثام ، إلا أن الصحيح أيضاً هو أن الدور البريطاني – الفرنسي في حرب السويس عام ١٩٥٦ لم تكتب معظم اسراره إلا بعد عشرة أعوام من تلك الحرب . وصحيح أن ظاهر الامر يبدو وكأن اسرائيل هي التي قاتلت وحدها في حرب حزيران ، الا أن الصحيح أيضاً هو أن هناك من المؤشرات ما يدل على أن الخارطة العسكرية لتلك الحرب قد وضعت في واشنطن . ولعل الموقف الأمريكي من قضية الاحتلال الاسرائيلي للأراضي العربية ، يشكل واحداً من المؤشرات الى حقيقة الدور الامريكي .

وحين خسر « جونسون » معركة تجديد رئاسته ، وصل « نيكسون » الى البيت الأبيض وفي يده وعد بأن عهده سوف يدخل بالولايات المتحدة في عصر جديد . وكان ذلك الوعد هو المحصلة الطبيعية لاكتشاف الولايات المتحدة للحقيقة القائلة انه اذا كانت الحرب الساخنة مستحيلة ، فان الحرب الباردة ، وهي مفتاح الحرب الساخنة ومقدمتها ومدخلها الطبيعي ، يجب أن يوضع لها حد .

ولقد كان من مظاهر الحرب الباردة ذلك السبـاق الذي لايقف عند حد ، على انتاج الأسلحة الاستراتيجية ، وكان هذا السباق يأخذ شكلاً غريباً بالفعل ، بحيث انه ما أن يكتشف أحد الطرفين سلاحاً جديداً حتى يسارع الطرف الآخر الى اكتشاف سلاح مضاد يبطل مفعوله . وآخر ما حدث في هذا المضمار هو أن الاتحاد السوفييتي نجح في صناعة نوع من الصواريخ العابرة للقارات والقادرة على أن تحمل معها الدمار الشامل ، الأمر الذي جعـل الاستراتيجيين العسكريين الامريكيين يعكفون على وضع تصاميم

لصواريخ مضادة للصواريخ ، بحيث يكون في مقدور هذه الصواريخ المضادةللصواريخ أن تبطل تفجيرها في الجو قبل أن تصل الى أهدافها .

ولقد بدأت الولايات المتحدة بالفعل، بصناعة شبكات للصواريخ المضادةللصواريخ، وهي شبكات يصل الاتفاق عليها الى أرقام فلكية .

ولعل هـذا هو المغزى الحقيقي للاتفاق الذي وقع في موسكو أثنـاء زيارة الرئيس الأمريكي للعاصمة السوفييتية ، وهو الاتفاق الذي يقضي بوضع حد لانتـاج الأسلحة الاستراتيجية .

ولعل هذا ، أيضاً ، هو المغزى الحقيقي للتصريح الذي أدلى به « وليامروجرز» وزير الخارجية الامريكية والذي قال فيه ان الاتفاق على وضع حد لانتاج الأسلحـة الاستراتيجية سوف يقلل بشكل ملحوظ من احتمالات نشوب حرب نووية .

وكان معنى استحالة الحرب الساخنة ، وضرورة وضع حد للحرب الباردة، هوأن الولايات المتحدة قد سلمت بشكل نهائي بالحقيقة القائلة ان عصر السيادة المطلقةقدانتهى، وان العالم يدخل عصراً جديداً سوف تولد معه قوى جديدة لابد وان يكون لها دورها في رسم خارطة العالم السياسية .

— ٤ —

واذا كان ميزان الرعب النووي قد اسقط بصورة نهائية عصر السيادة المطلقة ، فان الولايات المتحدة التي فقدت بسقوط عصر السيادة المطلقة حلمها القديم بقيام عالم امريكي واحد ، ظلت على امتداد السنوات الأخيرة تحاول أن تبحث لنفسها عن دور في عالم تعددت فيه الأدوار وتنوعت .

وكانت الولايات المتحدة في بحثها عن دور تقوم به ، تنسى في بعض الأحيان ، أو تتناسى ، ان العالم يعيش بالفعل عصرا جديدا. وكان معنى ذلك أن الولايات المتحدة يمكن ان تسقط في بعض الأحيان أمام اغراء الحـلم الامريكي القديم بقيام عالم تكون فيـه للولايات المتحدة السيادة المطلقة .

وربمـــا كانت حالتا فيتنام والشرق الأوسط ترسمان صورة تفصيلية لذلك السقوط الامريكي امام غواية الحلم القديم واغوائه .

في فيتنام ، كان منطق القوة التي تبصر بعين واحدة ، أو بعين نصف مغمضة ، أو بعينين ضريرتين في بعض الأحيـان ، هو الذي أدى بالولايات المتحدة في نهاية المطاف الى ان تحارب حيث لا ينبغي لها ان تحارب ، والى ان تقذف بنصف مليون جندي اميركي الى ميـدان حرب لاتملك الولايات المتحدة في احسن الاحوال ، ان تكسبها بصورة حاسمة .

والغريب في الأمر هو أن الاستراتيجيين الأمريكيين استيقظوا فجأة على حقيقة مفادها أن الحرب في فيتنام هي من ذلك النوع من الحروب التي تـكاد أن تكون بغير معنى . وكانت النتيجة التي توصل اليها الاستراتيجيون الأمريكيون هي انه حتى في حالة ماذا سقطت فيتنام الجنوبية بأكلها في أيدي القوى الوطنية التي تحاول بالحرب المسلحة أن تحرر أرضها وأن توحد وطنها ، فان ذلك لن يسبب للولايات المتحـدة اشكالات لايمكن التغلب عليها ، بمعنى ان ذلك لن يخلق وضعاً استراتيجياً صعباً للولايات المتحدة .

وأكثر من ذلك ، فان الاستراتيجيين الامريكيين اكتشفوا مؤخراً حقيقـة من نوع آخر وهي أن الخطر القادم من ذلك الجزء من العالم ليس هو خطر الشيوعية بقدر ماهو خطر القومية الآسيوية الآخذة في النمو والتطور . وكان هناك في واشنطن من يقول ان الولايات المتحدة انما تخوض هناك في فييتنام غمار حرب بالغة الصعوبة ضد القومية الفيتنامية ، والقومية الاسيوية على وجه العموم . وحين ذهب نيكسـون الى بكين وموسكو ، كان يحاول ، على حد تعبير ناطق من فييتنام الشمالية ، ان يعزل هانوي وقوات الثورة في فييتنام الجنوبية عن حلفائهما ، وانه اذا كان نيكسـون يبحث بالفعل عن حل فان هذا الحل موجود هناك .

وبصرف النظر عن كل التفاصيل ، فان التجربة الامريكية في فييتنام كانت مريرة إلى الحد الذي جعل فريقاً من الامريكيين يدعو الى انسحاب الولايات المتحدة من العالم . وفي الوقت الذي كانت الولايات المتحدة تجرب فيه قوتها في فييتنام ، كانت

النتيجة الماثلة أمامها هي أن القوة العارية لاتملك أن تعيد العالم مرة أخرى الى عصر مضى وانقضى . وفي الوقت الذي كانت الولايات المتحدة تجرب فيه الاستجابة لغواية أحلامها القديمة ، فان الصدمة التي تلقتها كانت كافية لأن تجعلها تفكر من جديد في الانكفاء على ذاتها ، أو أن تكتفي ، في أحسن الأحوال ، بالبحث عن دور يتناسب مع طبيعة التطورات التي يشهدها عالمنا المعاصر .

* * *

لقاء «المعرفة» مع جاك بيرك

عن الأدب العربي المعاصر

أجرى المقابلة بدر الدين عرودكي

★ في أوائل الستينات ، قدمت مجموعة من الكتاب الفرنسيين المهتمين بالثقافة العربية المعاصرة للقارىء الفرنسي صورة موجزة ولكنها متكاملة عن النتاج الادبي في الوطن العربي ، شعراً ورواية وقصة قصيرة وبحثاً . كانت هذه هي المرة الاولى التي يتعرف فيها القارىء الفرنسي الى مشهد الثقافة العربية المعاصرة ، ويومها كان لجاك بيرك ، اليد الطولى في هذا المشروع الكبير .

وخلال السنوات العشر الماضية، عرف القارىء الفرنسي ، أعمالاً أخرى كاملةلعدد كبير من الكتاب العرب المعاصرين ، شعراء وروائيين وقصاصين ، منهم على سبيل المثال نجيب محفوظ ويوسف ادريس ويوسف الشاروني وزكريا تامر وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان وأدونيس وأخيراً الطيب صالح .

أما اليوم ، فالصورة مختلفة . لقد استطاع النتاج الادبي العربي خلال ربع القرن الاخير أن يفرض نفسه ، لا على الساحة العربية فحسب وانما على الساحة العالمية . وهاهو ذا جاك بيرك اليوم ، يخصص محاضراته في « الكوليج دوفرانس » لهذا العام لـ «التاريخ والشعر المعاصر » ، فيقوم بجولة كبرى عبر التاريخ العربي ، قديمه ووسيطه وحديثه ، من خلال الشعر ، والشعر المعاصر بوجه خاص ، وتتردد في القاعة الخامسة من قاعات « الكوليج دوفرانس » العريقة أسماء عربية مبدعة ، ماتزال بيننا ، تثري تراثنا وحياتنا الراهنة : عبد الوهاب البياتي، خليل حاوي ، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل ... وبشعر العربي بوجه خاص ، أنه أمام طريقة جديدة في التعامل مع هذه النصوص .

لنقل أولاً ، ان جدتها ترتد الى أكثر من سبب : ثمة عنصر أساسي ولا شك في نكهة هذا الذي نسمعه اليوم من جاك بيرك ، والذي عسانا نقرأه خلال سنة ضمن كتاب كبير ، أعني به شخصية الباحث بالذات وموضوع بحثه . موضوع البحث في الأساس هو الشعر . والشعر — كما نعلم — وجدان الأمة وحساسيتها الخاصة والمتميزة بل والمتفردة. والباحث ، عالم فرنسي تربطه بلغتنا صلات المعرفة العميقة والمحبة المرهفة والاحترام الشديد . ومع ذلك ، تبقى ثمة مسافة بين الباحث وموضوع البحث . مسافة، لايستطيع أن يوجدها الناقد العربي بالطبع ، ولكنها مع ذلك ضرورية في لحظة ما من التاريخ ، هي لحظة اعادة النظر والتقييم الجديد .

وهناك ، من ناحية اخرى ، منطلقات البحث . فنحن حقاً ، لسنا في ميدان النقد الأدبي الخالص ، وانما في نقطة تقع بين التاريخ وعلم الاجتماع ، وربما كانت أقرب الى هذا الفرع الحديث — نسبياً — من فروع علم الاجتماع ، وأعني به علم اجتماع الأدب الذي ما يزال يحبو خطواته الأولى في ميدان العلوم الانسانية . اذ لاتزال الدراسات

ضمن هـذا الاتجـاه قليلة جداً(*) ، فبالاضافة الى بعض الكتابات في الاسس النظرية للوكاتش أولاً ، ثم للوسيان غولدمان لا نجد سوى عـدد من الدراسات التطبيقية لعلم اجتماع الادب التراجيـدي في القرن السابع عشر ومدخـلا لدراسة روايات اندريه مالرو(**) وبعض الدراسات الاخرى كان آخرها دراسة لجاك ليهارت صدرت مؤخراً تحت عنوان « قراءة سياسة في رواية الغيرة لآلان روب غرييه » تتبنى الى حـد ما الأسس النظرية التي انطلق منها لوسيان غولدمان .

هذا في اللغة الفرنسية . أما في اللغة العربية فليس ثمة أية دراسة تنهج هذا المنهج، ذلك إذاً سبب ثالث ترتد اليه جدة الدراسات التي يقوم بها الآن جاك بيرك للشعر العربي المعاصر الذي لم ينل — بكل أسف اعترافاً أكاديمياً من جامعاتنا فيمختلف البلاد العربية حتى الآن .

كان هذا اللقاء مع جاك بيرك اذن ، محاولة لاستطلاع آفاق هـذه الدراسات التي يتابعها الآن في « الكوليج دوفرانس » .

* * *

• خلال محاضراتك عن « التاريخ والشعر في الشعر العربي المعاصر » تحدثت عن استمرار أحد تقاليد « المعلقات » في الشعر العربي الكلاسيكي ونعني بها «الوقوف على الأطلال» في الشعر العربي المعاصر ، وأشرت في هذا المجال الى اكثر من قصيدة تتضمن هذه القيمة الشعرية من قصائد بـدر شاكر السياب وأدونيس والفيتوري وصلاح عبدالصبور. إلام يشير ذلك عـلى الصعيدين الاجتماعي والثقافي؟. انني أذكر ايضاً أشارتك الى شعر الحماسة وشعر المقاومة .

•• من المؤكد أن قيمة « الأطـلال » و « الوقوف على الأطلال » تعود من جديد لدى جميع الشعراء العرب المعاصرين تقريباً، وبعبارة أخرى فهي نمط شعري مستمر في العالم العربي . إلا أنـه من الممكن أن هذا

(*) من المؤكد أننا لا نعني هنا النقـد الادبي الاجتماعي الذي يختلف في المقدمات وفي النتائج ، وبالتالي في جملته عن علم اجتماع الادب ومناهجه .

(**) خصص غولدمان كتابه Le Dieu caché لعـلم اجتماع الادب التراجيدي في القرن السابع عشر . أما كتابه الآخر : « Pour unesociolohie Duroman » فقد تضمن عدة دراسات في علم اجتماع الادب منها دراسته عن اندريه مالرو .

النمط ، من ناحية أخرى ، قد غير دلالته ، التي كانت له في الشعر القديم ، في الشعر الحديث . وأعتقد ، شخصياً ، أن ثيمة « الأطلال » في الشعر العربي القديم تتطابق والبحث عن رمز شعري قائم بذاته يحيط به الفراغ ، وفي هذه الحالة فان الفراغ هو الصحراء . من الطبيعي اذن أن جهدالشاعر قبل كل شيء موجه نحو الكلام عن الفراغ، وبما أن طلب الابداع الشعري هو ابداع في الفراغ ، فان الشاعر يفترض انه في الفراغ لكي يبدع ابداعاً أصيلا، وحسب هذا التأويل فان جانب الحكاية في «الوقوف على الاطلال» الذي يتجلى في فقدان الحبيبة .. الخ ، ليس إلا حبكة هذه العملية الأساسية في الابداع الشعري التي تعارض ــ اذا جاز لي القول ــ الملء بالفراغ . ولهذه القيمة دلالات تختلف باختلاف الشعراء غيران دلالتها الكبرى تتجلى في الشعر العربي القديم واعني بها « الحنين الى الوطن Lanostalgie التي تتطابق بالتالي مع واحد من اتجاهات الطبع العربي . أما في الشعر الحديث، فان هذه الدلالات عبارة عن ثيمات اجتماعية اكثر تحديداً أضيفت للدلالة الأساسية لاتمام أو ربما لتعديل معنى «الأطلال» . انه ببساطة مفهوم «الحرمان» المعروف جيداً في الأدب الاجتماعي والسياسي العربي ، ومنه يمكن أن نصل الى ثيمة الضياع أو الأغتراب « Alienation » التي نجدها في كثير من الكتابات الأخرى . بعبارة ، واريد هنا أن أوجز ما قلت ، فان الشعر المعاصر قد تبنى المعنى القديم والمستمر للأطلال والذي هو عبارة عن الحنين الى الوطن ، وأضاف اليه معنى اجتماعياً جديداً هو الاغتراب أو الضياع . غير أن هذه الثيمة لا تعني ذلك ، أي ليست بما هي عليه ان لم تكن متطابقة مع ضرورة تقنية — اذا صح القول — في الخلق الشعري .

* بلغت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر من العمر ربع قرن تقريباً . غير أن ثمة من يقول إن الشعر العربي الحديث والمعاصر لم يتجاوز بعد امرأ القيس. الى أي حد برأيكم يصح هذا الرأي بكل مايعنيه من دلالات ؟ .

** أعتقد أننا هنا ازاء وجه من وجهي المزاج أو الطبع العربي ، واعني به تشاؤم العرب من أنفسهم وتقدهم المبالغ فيه لأنفسهم في الوقت الذي نواجه أحياناً الوجه الآخر واعني به الكبرياء . هذان الموقفان ، هذان الوجهان للمزاج العربي يتناوبان في جميع مواقف العرب الفردية والجماعية تقريباً . وليس من الممكن أن نأخذ أحدهما مأخذ الجد دون أن نأخذ الآخر أيضاً بالطريقة نفسها . غير أن الحقيقة — بعبارة أخرى — كامنة بين هذين الموقفين . وأعتقد من جهتي أن الأدب العربي في نثره وفي شعره مستعبد بل مسحوق تحت وطأة نماذج ماضيه الكبرى وفي هذا المجال نجد فارقاً كبيراً بينه وبين

الأدب الغربي . لنأخذ على سبيل المثال الأدب الفرنسي . إنه ليس بوسعنا القول ان ما أنتج في القرن التاسع عشر أو حتى في القرن العشرين أسوأ أو أدنى من النماذج الكبرى التي قدمها أدب القرن السادس عشر أو القرن السابع عشر . وعلى العكس فمن الصعب أن نؤكد أن الأدب العربي ابان النهضة في بيروت أو في القاهرة ، استطاع أن يصل الى ذرى العصر الجاهلي أو الأموي أو العباسي هذا صحيح ، ومع ذلك فيجب ألا يدفعنا هذا الى نفي قيمة عدد من الاعمال الأدبية في المرحلة الراهنة . لذلك لا بد من ايجاد سلم قيم لا يقوم على أساس استمرارية الادب العربي فحسب وانما أيضاً وعلى المستوى نفسه من الأهمية ، على أساس العالم الخارجي وأود هنا أن أسجل ملاحظة حول فكرة لها في رأيي أهميتها القصوى . ان ثمة خطراً كبيراً على الوطن العربي من المجاملة والرضى عن الذات ، ومن الاقتناع بما يحققونه على المستوى الاقليمي ، أو من أن يصبحوا هم أنفسهم نوعاً من الاقليمية المتميزة بالاكتفاء بنفسها . ويخيل الي أن هذه النزعة – التي تبدو غريبة جداً – تحول دون استفادة الابداعية العربية من ابداعية الآخرين. ان مرد ذلك ولا شك الى ضعف جهد الترجمة ، وانخفاض مستوى المعرفة الحقيقية بالثقافة الاجنبية، وابتذال كثير من الانماط الثقافية . ، ذلك في الحقيقة وضع يجب مقاومته نظراً لخطره الكبير .

* هل يمكن أن نضع بعض العلامات المميزة بين الشعر العربي التقليدي والشعر العربي المعاصر ؟.

** في رأيي ، وهو يلائم جيداً الشعر العربي أكثر من ملاءمته الشعر الغربي الذي اجتاز هو الآخر ، ولكن في مرحلة مبكرة جداً . نفس أزمة الانتقال من العروض التقليدي الى العروض الحر؛ لقد اجتاز الشعر الفرنسي هذه الأزمة في أواخر القرن التاسع عشر ، ولا يمكننا أن نقول انه يفتقر الى كبار الشعراء. وأعتقد أن قيمة الشعر لا تنبع من عروضه، سواء كان هذا العروض تقليدياً أو متحرراً . ولكن ماهو حقيقي فعلاً أن العروض الكلاسيكي العربي يمت بصلة وثقى الى الطبع العربي والعبقرية العربية أكثر من العروض الغربي بالنسبة للغرب . وينتج عن ذلك أن التغيير عادة يترجم أزمة اجتماعية وعقلية أكثر غرابة أيضاً ،

* رؤية الشاعر تعكس عادة مستقبل الامة بقدر ماتعكس حاضرها ، هل يمكن ان نعتبر هذه العلامات فاصلاً بين قديم وجديد في الحياة العربية المعاصرة ؟ . انني افكر بشكل خاص – لكي احدد سؤالي – بما يسمى عصر النهضة العربي الذي يبدا في اواخر القرن التاسع عشر . لقد كان – خلافاً لعصر

النهضة الاوروبية الذي كان عبارة عن عودة مباشرة الى الاصول الاغريقية – اتجاهاً نحو الغرب – بكل مايعنيه « الغرب» كمصطلح تاريخي – مع بعض الالتفاقات الغامضة الى الاصول العربية الكلاسيكية .

•• فعلا ، يجب أن نعلم أيضاً فيما اذا كان مايسمى نهضة في أواخر القرن التاسع عشر، هو نهضة حقيقية . أعتقد أننا وصلنا الى وضع نحن فيه مضطرون الى نقد هذه النهضة التي ، على الرغم من معطياتها الهامة والمفيدة متهمة ، لاعتبارات أخرى ، بوضع العرب في طريق خاطىء . انني اعتبر شخصياً أدباء النهضة مقتبسين ومتممين . ان مايمكن أن يثير اهتمامنا فضائلهم التربوية والاجتماعية ولكننا سنلتقي جانباً ولا شك قيمهم الابداعية وابداعهم الثقافي بالمعنى الحقيقي للكلمة الذي يحتاج الى اثبات . اننا لا نجد – وهذه حقيقة لا شك فيها – بين أدباء النهضة في بيروت أو في القاهرة كتاباً كباراً ، كطه حسين وتوفيق الحكيم أو بالأحرى العقاد . ما الذي بقي على مستوى الفن مثلاً من صروف وشبلي شميل وغيرهما ؟ . لم يبق منهم سوى مؤلفات تربوية واجتماعية لا شك في أنها كانت مفيدة ، الا أنه على مستوى الابداع الثقافي لم يبق منهم شيء كبير . بالنسبة لي فان أول مظهر للابداعية بالمعنى الحقيقي للكلمة كان عملاً لا يرتبط مباشرة بالنهضة ، أعني به « حديث عيسى بن هشام» للمويلحي . أما بالنسبة للنقطة الأولى من السؤال ، الاتجاه نحو المستقبل ، فأعتقد أن كل شعر عظيم ، وكل فن أصيل بالتالي ، يترجم مستقبل المجتمع وأيضاً حيويته المتصاعدة . ان اتجاه الشعراء اذن نحو المستقبل دوماً ، سواء كان هذا الاتجاه صريحاً أم لا ، وسواء كان هذا الاتجاه محدداً بمصطلح تاريخي أم لا . ان ما هو ضروري لكل فن عظيم فيما أعتقد ، أن يمس أعماقاً حركية جماعية . وطبيعي أن كلمة حركة تعني – بالضرورة – حركة نحو المستقبل . وفي هذه الحالة ، فقد بحثت النهضة الغربية التي تتحدث عنها عن نماذج في الماضي اليوناني والروماني ، ولكن ، كما هو واضح ، بقصد تجاوزها بالعقلانية والحداثة ؛ ولقد حققوا ذلك عن طريق المكتشفات على الصعيد العلمي مثلا . وهذا هو الأمر نفسه بالنسبة للعرب عندما يبحثون لدى « السلف الصالح » لاستخراج الحلول في سبيل المستقبل .

ومن ناحية أخرى ، اذا أردنا أن نعلم ما اذا كانت هذه العلامات تشكل فاصلاً بين قديم وجديد في الحياة العربية المعاصرة ، فلا بد لنا أن نميز بين ما هو شعوري وما هو لا شعوري . من المؤكد أنه بدءاً من بعض اللحظات أخذ العرب على عاتقهم تاريخهم الخاص بوعي كامل، وفي نفس الوقت

بحثوا في الماضي نفسه عن امكانيات تجاوز هذا الماضي وبناء مستقبلهم الخاص .

• ماهي ـ برأيكم ـ مبررات دراسة الشعر العربي انطلاقاً من مقدمات سوسيولوجية ؟

•• سيكون من الصعب علي ألا أدرس الشعر من وجهة نظر سوسيولوجية أو بالاحرى من وجهة نظر اجتماعية ، لأنني بالتأكيد لست حريصاً على ما يسمى عادة سوسيولوجيا التي تعني دراسة الأشياء من الخارج مكتفية بدراسة الشاعر بوصفه يعكس بيئته . مما لا شك فيه أن ما هو شعري لدى الشاعر لا يكتفي فقط بعكس البيئة وانما يقوم بخلقها أيضاً . الشعر ، والشعر العربي منه ، هو كما قال مؤخراً شاعركم الكبير أدونيس مقولة من مقولات الابداع التاريخي . إن بينه وبين المقولات التاريخية الأخرى ، السياسة ، والتكنولوجيا ... الخ علاقات متكافئة ، لا علاقات انعكاسات . ومن الخطأ القول إن الشعر يعكس الواقع ، انه كالوعي لا يعكس وانما يؤثر على المقولات الأخرى بقدر ما تؤثر عليه . بل إني لأذهب الى التفكير أن الشاعر — وأنا أعرض هذا التعريف على أصدقائي العرب — انسان يؤثر في المجتمع تأثيرات لايتلقاها هو نفسه من المجتمع . انه بذلك يؤلف رسول فضل القيمة ، وذلك يفسر بالتالي تضامنه في الحياة السياسية مع الطبقات الاجتماعية خالقة فضل القيمة .

• ثمة أكثر من وشيجة تربط بين حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر وحركة الشعر الأوربي على اختلاف منازعها ، بدر شاكر السياب واليوت ، أدونيس وبودلير ثم سان جون بيرس . لقد اعتمدت محاولة تجديد بناء القصيدة العربية على القصيدة الأوربية . ماهي برأيكم ميزات هذه المحاولة في سلبياتها وفي ايجابياتها ؟

•• من جهة أولى لابد أن نتساءل عما اذا كانت التأثيرات التي أشرت اليها بحق والتي مارسها الشعراء الكبار من فرنسيين أو انكليز على الشعراء العرب لاتعكس أولاتترجم بشكل جلي وواضح ضرورة مشتركة وتجربة من قبل هؤلاء وأولئك لتجديد الشعر ؟ في الواقع ، اذا جدد رجل كالسياب أوادونيس الطريقة الشعرية ، وكان هذا التجديد — من ناحية أخرى — وفق طريقته الخاصة المختلفة جداً عن طريقة الشعراء الغربيين الذين اعتمد عليهم في محاولة تجديده ، هل يعني ذلك أن السياب أو أدونيس يقلدان الغربيين ؟

• لم أعن التقليد ، وانما عنيت التأثر ؟

•• نعم ، لقد تأثروا بمعنى ما . الا أن ما هو اكثر أهمية أن هذا التأثر ، حسب اعتقادي ، كان ضرورة مشتركة اضطلع بها الشعراء العرب لتجديد الشعر . وبعبارة اخرى ، فاذا كان هؤلاء الشعراء قدساروا، بمعنى ما ، مع حركة الشعر العالمي ، فذلك

لأنهم رأوا — وهذا صحيح الى أبعد الحدود — أن كل شيء في مقولات حياة مجتمعهم يجب أن يساير حركة المقولات في الحياة العالمية. ذلك هو المظهر الايجابي لمحاولة تجديد الشعر العربي. أما المظهر السلبي فهو موجود أيضاً. هو موجود للسبب التالي: قبل قليل قلت إن العروض التقليدي العربي يمت الى العبقرية العربية أكثر مما يمت العروض التقليدي الغربي الى العبقرية الغربية. اذن فان الخسارة التي تكبدتموها عندما ألقيتم جانباً الشعر الكلاسيكي العربي اكبر من الخسارة التي تكبدناها نحن. ولن يكون ممكناً تعويض هذه الخسارة ما لم ننتج شعراً أجمل بكثير مما ننتظره من مجددينا نحن. هل فعلتم ذلك؟. هذا سؤال لا يستطيع الاجابة عنه سوى القارىء العربي. من ناحية أخرى، ثمة نقطة هامة كذلك مفادها أن الشعر — أساساً — عمل في اللغة. فاذا كانت مسايرة النماذج العالمية تعني بالنسبة للشعراء العرب — وفق بعض المعايير — تخلياً عن قيم اللغة، أو نسياناً للغة، أو ضعف البناء اللغوي، فذلك يعني ضياع هذا الشعر.

• هل يمكن أن نرسم خطوطاً متوازية ومتساوية في تعبير الأنواع الأدبية الاخرى كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية عن المرحلة الراهنة من التاريخ العربي بالمقارنة مع الشعر؟.

•• نعم، انها برأيي ضرورة أن نعقد مثل هذه المقارنة، لأن العرب في الفترة الحديثة من تاريخهم قد جددوا بشكل كامل قائمة الأنواع الأدبية. هناك العديد من هذه الأنواع لم يعرفها التراث الادبي العربي، وقد اصطنعوها استجابة لحاجة عالمية، ولكي يسايروا الحركة الادبية العالمية وخاصة في مجالي الرواية والمسرح. انني أعرف أنه يمكن استيحاء بعض الاصول في الماضي، ولكن لنكن جديين، فهذه أشكال غير محددة. اذن، في تجديد هذه الانواع الادبية لم يكن العرب موفقين دوماً، ولم يكونوا ناجحين بأقدار متساوية في تجديد هذه الانواع الفنية. لقد عاشوا فترة من الصراع بين الجديد والقديم، هذا الصراع الذي خنق الانتاج أو الابداع وأدى الى نوع من العقم. عاشوا أيضاً فترة كان فيها الابداع الكلي يسهل ويساعد على توفير امكانية الابداع لديهم، عاشوا كذلك، وهذه مقولة ثالثة، فترة تكاثرت وازدادت فيها الابداعية القديمة بفعل الابداعية الجديدة التي تولدت لديهم. ولايضاح ذلك سوف أسوق ثلاثة أمثلة: المثل الاول تزاحم النماذج العربية القديمة مع النماذج الجديدة الوافدة أدى الى عقم نسبي، وقد تجلى ذلك في الموسيقى. كل منا يعرف الصراع الراهن بين الموسيقى الغربية العالمية وما يسمى بالموسيقى الشرقية. واعتقد أن الشرق لم يخرج بعد من هذا الصراع. المثل الثاني حيث كان ثمة ابداع وقد تجلى ذلك في ميدان الرواية.

لم يكن العرب هنا مهمومين بنماذج أو أنماط قديمة ، ولذلك كانوا خلاقين بما فيه الكفاية أما المثل الثالث ،فهويتجلى في اكثر الحالات توفيقاً ونجاحاً ، وأعني بها حالة الشعر . فعندما سيطر الشاعر بما فيه الكفايةعلى قيم لغته الخاصة لكي يضاعف الابداعفي المناهج أو في مصادر الوحي فقد حقق هذه المضاعفة بواسطة قيم لغتـه الخاصـة لا عن طريق مناوأتها . ولذلك بالتحديد أعتقد أن العرب في الوقت الراهن قد حققوا نجاحهم الاكبرفي مجال الشعر .

• هناك مشكلة كثيراً ماشغلت وتشغل اهتمام الكتاب العرب المعاصرين وأعني بهـا مشكلة « هوية الأدب العربي المعاصر » . وأعتقد أن المثقف العربي الذي يهتم بالقضـايا العربية على اختلافها قادر على المشاركة في الحوار الدائر حول هذه المشكلة . فالى أي حد برأيكم استطاع الأدب العربي المعاصرأن يعبر عنالشخصية العربية ؟ وبعبارة أخرى ، هل يمكننا الحديث عن هوية متميزة للأدب الذييكتبه كتابعرب؟. ومن ناحيةأخرى ، هل استطاع الادب أن يرسم ملامحالشخصية العربية المعاصرة في حالات تأزمها وتمزقهـا واضطرابها ، ووجودها من خلال ذلك كله ؟.

•• انه حيثاستطاع الفن والتعبير الفني والادبي العربي المعاصر بمعيار ما ، التوفيق بينخصوصيته منجهة وبين العالميةالضرورية التي لا بد له من الارتبـاط بها في الحقيقة ، أقول اذ ذاك استطاع هـذا الفن أن يكون قـادراً على التعبير عن نفسه وحـاملا لقيم عالمية . لكنهذا لم يحدثطبعاً الا فيحالات نادرة بمـا فيه الكفاية . أولاً لأن النجاحات الفنية والادبية الكبيرة نادرة في كل مكان ، وثانياً بسببالصراع بين القديم والجديد الذي ألمحت اليه في اجابتي السابقـة . اليوم اذا ماسألتني مثلا : في أي مجـال حقق العرب النجـاح الأكبر ، فالحقيقة انهم انطلاقاً من تقييم يأخذ بعينالاعتبار تعبيرهم عنأنفسهم وحملهم لقيم عالمية ، اقول استطاع أنيحقق هذا النجاح بعض الشعراء وبعض البحاثـة فقط .

ومن ناحية أخرى أعتقـد أن ماتقوله صحيح من أن الاجنبي يملك في هـذا المجال أولية وحظاً فيالحكم على ذلك . فهو حـاس تجـاه بعض الاشياء التي لايمكن للمواطن أن يكون حساساً تجاهها ، وبالعكس . الاجنبي اذن يستطيع ، ويجب أن يستفيد من وضعه لكي يتحسس بعض الأعمال الأصيلة . أعتقد أن الوطن العربي لم يبلغ بعد طور التحليل الذي يحسب حساب امكانياتهالحقيقةومميزاته الاساسية ونواحي تقصيره. ان التحليلالذي يقومبه كبار النقاد انفسهم ليس كافياً بعد. وفي هذا المجال يخيل الي أنه يجب متابعـة جهود أناس كمحمد مندور في مصر وعـلي الوردي في العراق وآخرين يسيرون في هـذا

الاتجاه . وبشكل عام ، فان المفكرين والنقاد العرب المعاصرين لم ينجحوا جميعاً في أن يجمعوا لحسابهم الخاص بين الخصوصية والعالمية . جميعهم تقريباً مدافعون عن خصوصية عربية يريدون أن يجعلوا منها خصماً أو اجابة على مايعتقدون أنه تطور العالم . وفي هذا المجال افكر بكثير من المفكرين ذوي النزعة الدينية. ومن ناحية أخرى، هناك مفكرون يستوحون بعمق ويتأثرون بالافكار الغربية ، ولكنهم غالباً لا يملكون حساسية عميقة ازاء مميزات وخصوصيات مجتمعاتهم . ومن المؤسف أن ثمة عدداً لابأس به من المفكرين الماركسيين تخلوا بالمقابل عن هذه الناحية ، أعني الخصوصية ، لكي يلحوا على واقع عالمي يوجد ولا شك لدى العرب ولكن مع فوارق دقيقة خاصة بهم . لذلك يمكن القول ان التعبير الحقيقي عن المجتمعات العربية ، عن مشاكل المجتمعات العربية الخاصة منها والعامة ، لايوجد ، في تقديري ، في الدراسات الفكرية أو النقدية وانما في الاعمال الفنية . ودرجة صدقها تعادل قيمة تحققها الفني . لذلك مثلا فان القصائد المكتوبة من قبل السياب عن القرية والمدينة تقول اكثر بكثير مما تقوله أية أطروحة في علم الاجتماع العربي المعاصر حول الهجرة من الريف ، حول أزمة المجتمعات الريفية . كذلك الامر في قصائد أدونيس والفيتوري والبياتي وعبد الصبور وغيرهم . انهم بهذا المعنى اكثر دلالة من الآخرين . الا أن دلالة فنهم يجب أن تجد ما يوازيها على مستوى التحليل الاجتماعي الحقيقي ، وهذا في رأيي لم يتحقق بعد .

• والانواع الادبية الاخرى .. الرواية مثلاً ؟ .

•• مثلا نجيب محفوظ . ثمة جزء وصفي من أعماله الأدبية يقدم لمواطنيه وللاجانب سحراً كبيراً في مجال وصف حياة الطبقات الشعبية والبورجوازية في القاهرة القديمة . ولكني أعتقد أن نجيب محفوظ لم يعبر عن حقيقة مصر من خلال هذا الجانب ، وانما من خلال كتب أخرى أقل واقعية ولا شك ، وأهمها « أولاد حارتنا » الرواية التي أفضلها على كافة أعمال نجيب محفوظ وأضعها فعلا على مستوى الفن العظيم . في هذه الرواية استطاع نجيب محفوظ أن يتعمق جيداً سواء من خلال الحدث أو من خلال الخيال المبدع ان شئت في التحليل اللاشعوري - لاننا هنا بصدد عمل فني - وفي حقيقة الشعب المصري على كل حال .

• وحقيقة الشعب العربي بشكل عام ؟

•• التعبير عن واقع الشعب العربي عامة ؟.

• ذلك أساساً هو سؤالي . التعبير عن الشخصية العربية بشكل عام من خلال الادب العربي ، وما اذا كان الاديب العربي قد حقق ذلك ؟

** أعتقد أن الكتاب العرب في الوقت الحاضر قد حققوا نجاحات اقليمية. نجاحات مغربية - وخاصة في الاعمال الادبية المكتوبة باللغة الفرنسية - ونجاحات مصرية ونجاحات عراقية وسورية. ان وصف وتحليل «العروبة» - وهذا سيقودنا الى نقطة هامة جداً - كان متابعاً من قبل العرب حتى الآن على مستوى المشاعر وعلى مستوى الدعاية اكثر مما هو متابع على مستوى علمي حقيقي . ومن هنا كان الاخفاق في تحليل العروبة الذي تجلى في نتائجه العملية من خلال محاولات التعريب . ولنقلها بصراحة : ان التعريب حتى الآن لم ينجح . لم ينجح في مختلف بلدان المغرب العربي . لماذا ؟. لانه لم يحقق جدياً كقيمة علمية . لانه وضع فقط على مستوى الدعاية والمشاعر . اذن، يجب أن يضع العرب أنفسهم على مستوى التحليل . ونحمد الله على أن التحليل الاجتماعي يملك اليوم تقنيات لا حد لها أكثر تطوراً بكثير مما كانت عليه قبل جيل واحد فقط . وعندما سيحل الوقت الذي يصل فيه العرب الى هذا المستوى من التحليل ، فسوف يمتلكون لا العلم المحض فحسب وانما العلم التطبيقي ، وخصوصاً علم التربية الذي يمكن أن يصل بهم الى غاياتهم .

• ماهو دور الادب في هذه العملية ؟

** لاشك أن الأدب يستطيع أن يسهم الى حد كبير في هذا المجال . اذ غالباً ما يستبق التحقيق الفني مهمة المفكرين . أعطني أيّة دراسة اجتماعية واحدة تتجاوز وصف توفيق الحكيم للريف المصري في روايته « يوميات نائب في الأرياف » ؟.

• لقد تحدثت مرة عن صعوبة الترجمة من اللغات الاوروبية الى اللغة العربية وبالعكس. فاللغات الاوروبية هي لغات النسبية ، في حين أن اللغة العربية هي لغة المطلق . ان من نتائج هذه الصعوبة ولا شك أن معظم ماترجم الى اللغة العربية كان صورة فاسدة ومشوهة عن نتاج العقل الاوربي . من ناحية اخرى فان وسائط الاتصال الجماهيري تحطم اليوم المسافات ، لا المسافات الجغرافية وحسب ، وانما المسافات النفسية والعقلية . كيف يمكن برأيكم احالة هذه الصعوبة ، وربما الاستحالة ، الى امكانية حقيقية ؛ وهل لوسائط الاتصال دور ما في هذا المجال ؟

** نحن في عصر تبادل الثقافات ، وكما أقول دائماً ، الثقافات تتواصل فيما بينها لا من خلال عمومياتها الكونية ، وانما من خلال ما تملكه من خصوصية وتفرد . ذلك يفترض كمالاً نسبياً في وسائط الاتصال أو النقل . وهذا الكمال متحقق حالياً في وسائط الاتصال الجماهيري اكثر مما هو متحقق في الترجمة . غير أن وسائط الاتصال الجماهيري تخضع للعموميات الكونية التي أشرت اليها وتنقل صورة مختصرة للعالم وتؤدي الى هبوط.

الذوق في العالم العربي . أما بالنسبة للترجمة ، فثمة كما هو واضح بعض الترجمات الجيدة التي ترتبط ببعض الأفراد أو الجماعات . هناك مثلاً لجنة الترجمة التابعة لمنظمة اليونسكو في بيروت التي حققت ترجمات ممتازة . عندما ترجم مركيس «الاعترافات» لجان جاك روسو فقد حقق ترجمة اكثر من ممتازة . وكذلك الأمر بالنسبة لجميل صليبا الذي ترجم « مقالة في الطريقة » لديكارت . إلا أن هذه الحالة ليست هي الغالبة بكل أسف . إذ غالباً ما تقع الترجمات في الشرك التجاري ، فتحقق من قبل أناس لا يبذلون أي جهد في قراءة النص الذي يترجمونه .

اني اعتقد أن على الأجهزة الثقافية العربية ، وأفكر الآن بالادارة الثقافية لجامعة الدول العربية ، أن تبذل جهداً هائلاً لتنظيم أو بالأحرى لتصويب هذه الترجمات . وأيضاً لوضع قيود على اذاعة الثقافة . اذ أني أعتقد انه في عالمنا المعاصر لا يمكن الاستغناء عن لغة ثقافية مساعدة ، وسيكون من المؤسف في عصر ينتقل فيه العالم الى حوار بين الحضارات أن يزهد العرب بلغة الاتصال والثقافة العالمية التي تستطيع أن تكون في خدمتهم .

(باريس)

نحو معرفة جديدة للنقد العربي

نافذة على النقد الجاهلي

الدكتور شكري فيصل

القسم الأول :

هل كان هنالك في الجاهلية نقد ؟

ذلك كان السؤال الذي طرح منذ بدأ التعرف الى التراث القديم يتخذ وجهاته الجديدة ، وجهة الدراسة المتعمقة ، ووجهة التأريخ الواعي ، ووجهة المقارنة الدقيقة .

آ — وكان هذا السؤال يتفرع على هذا النحو أو ذاك : ما هو هذا النقد الذي

كان في الجاهلية ؟ ما آفاقه التي ضرب فيها ؟ ما أبعاده التي مدها أو امتد اليها ؟ هل كانت له اتجاهات وما هي هذه الاتجاهات ؟.. أو كان هذا العمل العفوي أم إنه تجاوز هذه العفوية الى شيء من تفكير وتنظيم ؟.. أكان هذه الصورة الفطرية أم إنه تخطى هذه الصورة الفطرية الى شيء من النظر الذي يجتمع عليه العقل والقلب ، وتموج فيه الذات كما يموج فيه الذهن ، وتصطلح عليه حرارة الانفعالات والمشاعر كما يصطلح عليه اصطناع الفكر واستخدام التهييج أو شيء من التهييج .

ب – أكان هنالك نقاد أم كان هناك هؤلاء الذين يستمعون الى الشعر، فيعقبون عليه أو يعلقون ، ويصفقون له أو يصفرون ، ويؤخذون بهذه الانفعالات وينقادون بها فاذا هم تند عنهم ألفاظ وجمل ، هي الى الاطلاق أقرب والى رود الفعل الآني أدنى؟

ومن هم هؤلاء النقاد ؟ أكانوا ناسا من هؤلاء الناس لا يتميزون بشيء الا أنهم استجابوا هذه الاستجابة العاطفية لما سمعوه ، وعبروا بهذه التعابير السطحية عما أحسوه، أم كانوا افرادا نابهين تذوقوا الشعر وعرفوه عملا وصناعة وتجربة نفسية وتجربة فنية، فنظروا فيه في ضوء من هذا التذوق ، وتحدثوا عنه في ايحاء من هذه المعرفة أو هذه الممارسة ؟.

ج – وسواء أكان هنالك هذا النقد أوكان هنالك هذا الذي يشبه ان يكون نقداً، فماذا كانت هذه الصلة بين النقد وبين الشعر ؟

ان في اذهاننا تقييما للشعر الجاهلي .. أفكان هذا الذي بين أيدينا من « نقد » جاهلي متلاقياً مع الشعر متسامتاً معه، له مثل حركته ومستواه ومواسمه ورجاله؟أكان يلحق هذا الشعر أم كان يقصر عنه ؟ . أكان يتجاوزه فيشق له الطريق ويضيء له بعض الوجهات .. أم أنه لم يعد أن يكون هذا التابع القميء له ؟..

واذا كنا نقول ان هذا الشعر الجاهلي – أو هذا الذي وصلنا من هـذا الشعر الجاهلي – هو ثمرة تجربة فنية طويلة عاشت دهوراً قبل أن تتمثل في هذه النماذج الفنية التي نقرؤها من شعرنا الموروث ، فأين النقد من هذه التجربة ؟ وأين يقع منها ؟ أهي تجربة من غير نقد ؟ من غير تطوير ؟

وبتعبير آخر أشد احكاماً ، ما الذي كان بين النقد وبين الشعر الجاهلي ؟ أكانت صلات ؟ وما هي طبيعة هذه الصلات ؟ أهي صلات تلازم وتكامل ، على نحو ما يجب.

ان تكون عليه الصلات بين حركة النقد وحركة الفن بعامة ، أم هي شيء آخر مختلف غريب يتفرد به التراث العربي ؟

- ٢ -

وأيا كانت نظرتنا الى هذا الموضوع ، موضوع النقد الجاهلي ، فكيف ندرسه ؟ كيف نحاول أن نجيب - مطمئنين الى هـذه الاجابة - على هذه الأسئلة التي تتوزع وتتفرع وتتكاثر لتتجمع في هذه القضايا الرئيسية الثلاث :

أ - وجود النقد

ب - طبيعة هذا النقد ومداه

ج - علاقة ما بين الشعر وبين النقد

وكيف نضع هذه الأمور في موضعها الصحيح الذي نتجاوز معه هذا القلق الذي نشعر به وهذا الضباب الذي يحول بيننا وبين هذه الرؤية الكاملة ؟!

- ٣ -

بعض الذين كتبوا عن النقد العربي ، وعن تاريخ هـذا النقد بصورة خاصة ، وقفوا عند الفترة الجاهلية منه . كان أول من فعل ذلك المرحوم الاستاذ طه ابراهيم في كتـابه الرائد ، (تاريخ النقد الأدبي عند العرب - القاهرة ١٩٢٧) وبعض الذين كتبوا آثروا أن يتجاوزوا ذلك .. بدؤا من حيث استبان لهم هـذا النقد ، من حيث تمثل لهم نيّراً واضحاً ، وكان الدكتور احسان عباس هو الذي فعل ذلك في كتابه الأخير (تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر - بيروت ١٩٧١) .. وبينهما ، لم يَعْدُ الذين كتبوا أن يتأثروا أشد التأثر وأقواه بعمل الاستاذ طه ابراهيم .. ضمتهم اليه السبيل نفسها ، على أن فريقاً منهم أقام أطرافاً جديدة منها .. ولكنهم أخـذوا جميعاً بتمثل واحد لهذا النقد وأحكام متشابهة أو متقاربة فيه ..

فماذا نفعل نحن حين نعرض لهذا النقد من جديد ؟ هل نحكم له ؟ هل نحكم عليه ؟ أم نؤثر أن نكون من المرجئة ؟

وما الذي يسوغ لنا أن نعاود النظر في هذا الموضوع من جديد ؟

– ٤ –

ثمة أمران اثنان يمكن أن يكونا سبيلنا الى هذه المعاودة ، فاما أن تكون هنالك مادة جديدة نظفر بها لم تكن في أيدي الباحثين .. وأما أن يكون هنالك نهج جديد نريد أن نأخذ به .

ولست أزعم الأولى وحدها وان كنت أزعم الثانية . ويبدو لي أننا حين أرخنا للنقد الجاهلي لم نستخدم الأداة الأولى في ذلك ، أعني أننا لم نستخدم روح النقد ذاتها في التعرف اليه .. إننا عرفنا الأخبار الجاهلية ، أو عرفنا منها .. ولكننا حين نظرنا فيها أو وقفنا عندها لم نقم بينناوبينها هذه الصداقة الوطيدة التي تتيح لنا استبطانها العميق .. كنا نتقبلها على أنها أخبار .. ويقوى عندي أننا نستطيع أن نتعامل معها على نحو آخر ، على أنها نصوص .. وأن نمضي فنفيد من روح النقد في قراءة هذه النصوص أولا .. ثم في فهمها ، ثم في تقليبها على وجوهها المختلفة .. لانريد أن نضع هذه النصوص أولا على أنها أخبار من أخبار الجاهلية ، لها مكانها من الأخبار .. وانما نريد أن نضعها قبل ذلك في مكانها من حركة الشعر الجاهلي وأن نصل بينها وبين حركة هذا الشعر .

اننا لا ننطلق من أنه كان هنالك خط واحد ، هو خط الشعر الجاهلي ، على هامشه سُمعت بعض اصوات النقد .. وإنما يبدو أننا سننطلق – وسننتهي كذلك – الى أنه كان هنالك خطان : كان هنالك هذا الخط الذي يمثل حركة الشعر الجاهلي ، وهنا الخط الآخر الذي يمثل حركة النقد الجاهلي .. كانا خطين متوازيين أو كالمتوازيين ، قد يسبق أحدهما صاحبه في مراحل ويتأخر عنه في مراحـل ، ولكن يظل بينهما مثل ما بين الخطوط المتوازية من تقابل وتماثل .. واننا حين تقرّينا تراثنا العربي في الجاهلية – أو حين تقرّينا ماوصل الينا من هذا التراث – ظفرنا بخط الشعر ، ولكن خط النقد قد غاب عنا .. غيبته هذه السلسلة من العوامل التي سنشير اليها أو نتوقف عندها بعد .

– ٥ –

وذإن فنحن ننطلق من مبدأ جديد وفي منهج جديد .. ومعنى ذلك أنها انطلاقة جديدة .. ومع الانطلاقة الجديدة يحسن أن نقطع الخيوط التي تشدنا الى معلومات معينة ، أو آراء سابقة ، أو افكار مستقرة .. قد لانقطعها ، هذه الخيوط ، ولكننا لن نرتبط بها ولن ننجذب اليها ..

لقد تكونت في أذهاننا خلال السنوات الأربعين الاخيرة، بفضل عمل بعض الباحثين في هذا الموضوع ، جملة من الآراء عن النقد العربي في الجاهلية ، ثم استقرت هذه الآراء بفضل تعاقب هؤلاء الباحثين وتتابعهم على الطريق نفسها .. أفلا يكون من حقنا — ونحن ندخل هذه الساحة من باب آخر — لماذا لا أقول بمعطيات أخرى — أن نتخلى، بعض الوقت ، عن هذه الآراء المستقرة ؟!

كذلك أود أن أفعل .. أود أن اتجاوز هذه الآراء التي تكونت عن النقد الجاهلي الى تكوين هذه الآراء .. أود أن نقبل على هذا النقد اقبال الذي لا يحمل له ، ولا يحمل عنه ، ولا يحمل عليه . . وانما يقبل عليه اقبال المتفرس فيه ، المتعرف له .. يرصده قدر مارصده الآخرون ، أو فوق مارصده الآخرون ، ان وجد الى ذلك السبيل .. يعمق نظرته اليه ، فيرى أخباره المتبقية منه بروح النقد نفسها ويضع هذه الأخبار في مكانها من الحياة العربية .. ويفعل ذلك كله والشعر العربي ذاته نصب عينيه، حتى لا يقيم هذا الانفصام بين حركة أدبية واحدة لها مظهر شعري ولها مظهر نقدي .. احدهما هو الوجه الآخر للقطعة الذهبية ، أو هما معاً في كل ذرة من ذرات هذه القطعة الذهبية .

— ٦ —

أيّ هذا كله أننا أمام جملة من التساؤلات عن النقد في العصر الجاهلي لا نستطيع أن نتجاهلها أو نتجاوزها .. ففي حياتنا الادبية معطيات جديدة تدفع اليها .. وفي الذي خلفه لنا الباحثون في موقفهم من هذا النقد انصرافاً عنه أو وضعاً له في منزلة بعينها ، مايثير هذه التساؤلات ويؤكد عليها .

ان هذه التساؤلات تولد عندنا صورة جديدة من صور البحث ، او منهجاً آخر من مناهجه .

وفيما يلي من هذا المقال نحاول أن نعرض نموذجاً تطبيقياً للذي نفكر فيه في محاولة الكشف عن هذا النقد الجاهلي ، فندرس خبراً — لأقل نصاً — من نصوص هذا النقد .. ولعله أن يكون نافذة عريضة عليه .. وسنرى أن هذا الخبر — النص يمنحنا الاطار المادي للنقد الجاهلي يدلنا على وجوده .. ويرسم أبعاداً — قد لاتكون واضحة تماماً — لهذا الموجود .

القسم الثاني :

في كتاب الاغاني « الجزء الحادي عشر – دار الكتب » نقرأ في أخبار النابغة ما يلي :

« قال بسنده : « كان يضرب للنابغة قبة من أدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها ، قال : وأول من أنشده الأعشى ثم حسان بن ثابت ثم أنشدته الشعراء ، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو بن الشريد :

وان صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

فقال : والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفاً لقلت أنك أشعر الجن والانس .

فقام حسان فقال : والله لانا أشعر منك ومن أبيك . فقال النابغة : يا ابن أخي ، انك لا تحسن أن تقول :

فانك كالليل الذي هو مدركي وان خلت أن المنتأى عنك واسع

خطاطيف حجن في حبال متينة تمد بها أيد اليك نوازع

قال : فخنس حسان ..

فماذا في هذا الخبر – النص .. هل فيه اشارة أو وصف لحركة نقدية جاهلية ؟ وما هي مظاهر هذه الحركة التي تتبدى من خلاله ؟ .

لعلنا لا نجد في الأخبار النقدية الأخرى خبراً آخر له هـذه الدلالات المادية على الجو النقدي الذي كان يسود الحياة الجاهلية .

ذلك أنه يتحدث عن ندوة نقدية يذكر مكانها ويشير الى زمانها ، ويتحدث عن شعرائها ، ويسمي حكمها ويسرد شيئاً مما كان يدور في هذه الندوة من تعاقب الشعراء على الانشاء ومن شعرهم الذي قالوه ، ويعرض لتقدير هـذا الشعر وتقييمه ، وينزل أصحابه هذه المنزلة أو تلك .

اننا في هذا الخبر أمام تجسيد مادي لحركة النقد :

أ – فهذا سوق عكاظ ، وسوق عكاظ سوق تجاري كانت تقام في زمن معين في الجزيرة العربية . وهي حلقة من سلسلة أسواق كانت تنعقد على مدار العام في مختلف جوانب الجزيرة العربية يلتقي فيها العرب من هنـا وهناك يصرفون شؤونهم المادية ويعرضون كذلك لشؤونهم الأخرى الثقافية والمعنوية .

ب – وهذه ندوة في هذه السوق ، تبدو وكأنهـا تلوين لهذا الجو الاقتصادي وتحلية له .. يخرج بهـا زائرو السوق والمشاركون فيه عن هذا الأفق المادي الى أفق شعري . والشعر في الحياة العربية هو مظهر الحياة الفنية ولعله كان المظهر الوحيد لها ، ولعل هذه الندوات كانت جزءاً من تقاليد الحياة الجاهلية وأسواقها .

ج – وهذه قبة من أدم تضرب في هذا السوق لتكون هي « الجناح » المخصص لهذه الندوة .

د – وهذا النابغة حكم الشعراء يتصدر هذه الندوة .

ه – وهؤلاء الشعراء كانوا يأتون فيعرضون عليه أشعارهم يتعاقبون : ينشده الأعشى فيكون أول من ينشده وينشده حسان بعده ، ثم ينشده طائفة من الشعراء لا نعرفهم ، ولعلهم كانوا من هؤلاء المغمورين ، ثم تقف على « منصة » الانشاد شاعرة هي الخنساء فتتحدث في قصيدة رائية مطلعها :

قذىً بعينك ام بالعين عوّار   ام ذرّفت، اذ خلت من اهلها الدار

عن فجيعتها بأخيها والآلام التي تحز في نفسها ، وتنساق فتمجد في أخيها بطولاته وكرمه ومكانته .

و – وهذا حكم الشعراء لايكاد ينتهي من الاستماع الى القصائد حتى يستوي له من ذلك حكم ، يقول فيه : والله لولا أن أبا بصير (الأعشى) أنشدني آنفاً لقلت أنك أشعر الجن والانس .

ز – ولكن هذا الحكم لايمضي حكماً مطلقاً من غير نقاش فيه وحوار حوله ، وانما تتاح فيه فرصة الاعتراض عليه ويمكن للشعراء أن يعترضوا ، فيتقدم ، حسان بما عرف عنه من هذه الطبيعة الانفعالية الضيقة ليرد على الحكم حكمـه وليقول ، والله ، لأنا أشعر منك ومن أبيك .

ح – ولكن النابغة لايثور مثل ثورة حسان ، كان له من اناته ومكانته من قومه وحكمته التي كان يحسن استخدامها في سياسة الناس وفي سياسة الملوك وفي سياسة القبيلة، كان له من ذلك ماجعله يتحدث بهذه اللغة الهادئة التي تحاول أن تمتص غضبة حسان وان تسكب الماء على ثورته . فيقول له :يابن أخي أنك لاتحسن أن تقول :

فانك كالليل الذي هو مدركي ... وان خلتُ أن المنتأى عنك واسع
خطاطيف حجن في حبال متينة ... تمد بهـــا أيد اليك نوازع

ط – والنابغة هنا لايستعمل في الرد على حسان هذا الاسلوب المتأني فحسب، ولكنه يستعمل كذلك نوعاً من النقد التطبيقي فيعرض على عيني حسان وعلى سمعه هذين البيتين من شعره يختارهما من قصيدته العينية التي مطلعها :

عفا ذو حسا من فرتنا فالفوارع ... فجنبـــا أريك فالتلاع الدوافع

والتي يعتذر فيها للنعمان، ويصور ما كان من تهديده له واهدار دمه ، ويصف ماأرهقه به هذا الوعيد من خوف وقلق .. ويختار له هذين البيتين اللذين يجسدان سلطان النعمان ورهبته وقدرته على أن يطال خصومه ، وقدرته كذلك على أن ينفذ وعيده .. وانه لن يلبث أن يقتنص النابغة حيث كان ، في قومه كان أو في غير قومه .. أليس النعمان هـذا الليل الأسود المخيف الذي يفاجؤك أين كنت .. يحيل بياض النهار سوادا، وانسه وحشة، وأمنه قلقاً ، ويحتاط الكون كله فلا يفلت منه شيء ولا يند عنه شيء . فكيف يفلت النابغة هذا الذي يضرب في الارض ويجوس بين القبائل خائفاً من النعمان مترقباً أذاه أنى يفلت من هذا النعمان ، من هذا الليل ، وهو أمامه أن هرب الى أمام ، وهو وراءه ان هرب الى وراء ، وهو من يمينه وهو من شماله ، وهو من بين يديه ومن خلفه .. فلن ينفعـــه أن يهرب منه ولن ينفعه أن ينأى عنه مها يتسع هذا المنتأى ، وأن يحتمي بهـذا المكان أو ذاك .. ان اعوان النعمان يمتدون اليه ، ايديهم هذه الحبال المتينة يلقونها وفي رأسها هـذه الخطاطيف الحجن (الخطاف الأحجن : قطعة حديد معقوفة) وكأنها كلاليب تريد أن تنشب في النابغة ، وكأنها – كلها – تريد ان تقتنص النابغة اقتناصاً .

هذه الصورة الرائعة – ولعلها من أروع مافي شعر النابغة ومن اروع مافي الشعر العربي – هي التي عرضها النابغة حين اراد ان يرد على حسان غضبته وان يرده الى الصواب، وان ينزله من الحياة الفنية منزلته التي يستحقها ، لايتطاول الى ماوراءها .

- ٢ -

وهكذا يبدو واضحاً اننا امام جملة من المظاهر التي تجسد الحركة النقدية الجاهلية. اننا امام ندوة فنية كانت مثابة للنقد .. كان فيها الوان من الوانه ومظاهر من مظاهره .. كان يعرض فيها الشعر ، ويستمع اليه ، ويتعاقب الشعراء على الانشاد .. بعضهم من هذه الاسماء البارزة والمتميزة ، وبعضهم من هذه الاسماء التي تأخذ طريقها الى شيء من التميز.

هذه الندوات تكاد تشبه مانطلق عليه الآن مهرجان الشعر .. وهل يخلو مهرجان للشعر من نقد ؟ هل يخلو من مراجعة للقصائد ومن مقارنة بينها ، ومن دراسة لها ومن احكام تصدر عليها ؟

- ٣ -

ومن المؤكد أن هذا الخبر لايتضمن كل ما كان في هذه الاسواق والندوات .. ومن المؤكد ان هناك تفاصيل كثيرة أخرى غابت عنا .. وذلك لأن هذه الأخبار انما دونت بعد فترة من الجاهلية وكانت كلاماً شفوياً ذائعاً ،فلا بد اذن من أن يكون قدضاع كثيرمنه لقد ضاع كثير من الشعر وعلى ذلك يلتقي النقاد ، ولا بد أن يكون ضاع كثير من النثر الذي قيل حول هذا الشعر ، أي من هذا النقد ، قبل أن يبدأ التدوين وفي خلال التدوين.. وما تبقى منه لايجاوز أن يكون هذه الأخبار التي تتصل بهذا البيت أو بهذه القصيدة أو بذاك الشاعر .. والشعر بطبيعته أيسر على الحفظ والرواية ، وقد كان يقصد لذاته ومع ذلك فقد ضاع منه هذا القدر الكبير (ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم كثير) . فماذا نقول اذن في المقادير التي ضاعت من هذا النثر ، اعني من هذا النقد .. أليس من حقنا أن نقول : لو وصلنا كاملاً لوصلتنا صورة حركة نقدية واضحة لها آراؤها واتجاهاتها وحوارها وتفاصيلها ؟

ان الذي وصلنا من ذلك انما هو ذروة هذه الآراء ، خلاصتها المركزة التي عبر عنها.. حكم النابغة حين وضع الأعشى في رأس السلم الشعري ، وحين وضع الخنساء في المنزلة التي تلي منزلة الأعشى وحين تجاوز حسان .. ولكن المناقشات التي كانت قبل هذا الحكم والحوار الذي دار حوله غاب في ذاكرة الجماعة فلم تبق منه الا هذه الذروة ..على نحو مايغيب الجبل الضخم في المحيط العظيم فلا تظهر منه الا ذراه العالية تؤلف الجزر

اليابسة في البحر الكبير .. وكذلك غاب النقد العربي الجاهلي،أو اكثره . فلم تبق منه الا هذه الجزر الصغيرة ، مشيرة اليه دالة عليه .

— ٤ —

خلاصة ما ننتهي اليه في دراسة هذا النص النقدي وفي تعرف طبيعته أننا أمام جملة من الأشياء المادية التي يتجسد فيها النقد . أمام ندوة من ندواته ، وشعراء من شعرائه ،وناقد من نقاده ، واحكام من احكامه .

ولكن ماذا نقول في هذه الاحكام ؟ ماذا وصلنا منها وكيف وصلنا ؟ ما طبيعتها وما الآفاق التي تنبىء عنها ؟ هل نقول فيهاما يقوله مؤرخو نقدنا العربي من أنها أحكام جزئية ومن أنها أحكام لا تستند الى أدلة ، ومن أنها تبتعثها الاهواء ، وأنها لا تقوى على المناقشة ؟ .

قد يبدو الأمر كذلك اذا نحن فهمنا هذاالخبر–النص «والاخبار النقديةالاخرى ،» هذا الفهم القريب ، فقنعنا بالانطباعات الاولى عنه وأخذنا بدلالته الدانية .

ذلك أن الحكم هنا ، على نحو ما توحي به أجواء الخبر كلها ، لا يمكن أن يكون على هذا النحو الذي وصل الينا ، ولا بد أن يكون الذي وصلنا هو بعض الذي كان ، للذي قداشرت اليه منطبيعة الأخبار النثريةومنالظروف التيأحاطت بجمعها وتدوينها .

ولهذا فليس لنا أن ننساق مع الذي يقول به مؤرخو النقد المعاصرون . ليس لنا أن نقول ان النقد الجاهلي فطري ، وانه قائم على النظر الى البيت الواحد .. وانه دائم .. ليس لنا ذلك لان كل ما لدينا من أخبار النقد تدل على النقيض ، تدل على أن النقد كان ظاهرة أدبيــة متميزة ، وكان له زمانه ومكانه وندواته ورجاله وشعراؤه وحكامه ، وكان يقف عند بعض المظاهر ويطرح بعض المقارنات ، ويطلق بعضالاحكام ويخضع هذه الاحكام الى شيء من حوار حولها ونقاش فيها .

ولهذا أيضاً ليس لنا أن نفهم هذه الاخبار فهماً ضيقاً فنقول ان النابغة حكمعلى البيت الواحد الذي أعجب به ، فالخبر لا يذكر البيت على أنه البيت الذي أعجب به النابغة ، وانما يذكره على أنه البيت الذي يدل على القصيدة ، فكأنه يقول ، ثم انشدته الخنساء قصيدتها التي منها هذا البيت : وان صخرا .. فقال : والله لولا أن أبا بصير .

النابغة لم يحكم على البيت الواحد ، ولم ينطلق منه ، وما كان له أن يفعل ذلك . وكيف نتصور هذا ونحن نرى في الخبر نفسه ان الشعراء كانت تأتيه فتعرض اشعارهـا عليه وان الاعشى انشده ، وأنشده حسان ، وانشدته الشعراء ، ثم أنشدته الخنساء .. وكيف يفعل النابغة هذا وهو من هو والموقف هو هـذا الموقف ... وانما استوى له هذا القدر الذي سمعهمن الشعر فأوْلى شاعرين ، أوْلى الاعشى وأوْلى الخنساء ، منزلتها متجاوزاً سواهما .

ولو وصلنا الخبر على نحو ما كان ، أو لو وصلنا منه أكثر من هذا القدر الضئيل الذي بقي منه ، لو عرفنا القصيدة التي أنشدها الأعشى والأخرى الـتي أنشدها حسان لكان لنا أن نقرن بين هذه القصائد الثلاث للشعراء الثلاثة ، وان نتبين مدى ما كان من تجديد فيها وما كان من ابداع .. ولاستطعنا أن نختبر كذلك رأي النابغة والانظار التي انطلق منها .

ومع ذلك فلم يخل الخبر من هذه الوقفة عند حكاية الخصومة التي اصطنعها حسان والتي فثأها النابغة .. لم يخل من هذا النقد التطبيقي ، من هذه الأمثلة التي تطرح لتجسد نوعا من الابداع الفـني .. ومن يدري ما الذي كان هناك من خصومات ومناقشات أخرى في هذا السـبيل بقيت منها خصومة حسان لتكون تمثيلا لها واشارة اليها ؟؟..

* * *

آية هذا كله أن النقد الجاهلي كانت له مظاهر يتمثل بها . وقضايا يدور حولها ، ومقارنات يعقدها وندوات يقيمها ، وخصومات يثيرها ، وان ذلك كله ينبىءعنحركة نقدية وجديرة أن تكون موضعدراسة وتنقيب .. وانها-بكلهذا الذي بدا منها-ليست هذه الحركة العفوية السـاذجة .. وانما هي حركة تجاوز ذلك الى ما هو أبعد منه .

ولكن ما مداها ؟ وما أبعادها ؟..

ان ذلك ما أرجو أن يكون موضوع مقال آخر ، إن شاء الله .

هـذا المقال «مغالطة القصد في النقد» والمقال الذي يليه «القصد والشخصية»، يحملان وجهتي نظر مختلفتين. وقد آثرنا أن ننشرهما معاً كنموذج للمناقشات الأدبية الرفيعة.

«المعرفة»

مغالطة القصد في النقد

خلدون الشمعة

[كيف يعرف الحجة من الشبهة..
من (لايعرف) ما يُعْلَمُ معتقداً
ولا يُعْلَمُ يقيناً مما يُعْلَمُ يقيناً
ولا يُعْلَمُ معتقداً.؟]

الجاحظ
«كتاب التربيع والتدوير»
- ص ١٢

التفسير أو الشرح في النقد شيء آخر غير التأويل . وعندما يصبح تفسير العمل الأدبي متعذراً ، فان الناقد سرعان ما يبحث عن التأويل . فالتفسير مرتبط بوضوح القصد . أما التأويل فانه فعالية تتصل إما باخفاق الناقد في اكتشاف قصد الشاعر في قصيدته أو بعثوره على عدد من المقاصد التي عليه أن يرجع أحدها على الآخر . واذا كان الناقد غير قادر على أن يجوس العمل الأدبي ، باحثاً عن مغزاه المحجوب بواسطة المفاتيح التي وضع يده عليها ، فانه كثيراً ما يُغرى بالاعتماد على مصادر خارجة عن القصة أو القصيدة ، لاستخدامها في عملية التأويل ومن ثم التقويم .

وقد نشأ كحصيلة لهذا البحث عن مصادر خارجة عن العمل الأدبي واعتبارها عاملاً حاسماً في الحكم النقدي ، ما أطلق عليه في النقد الحديث بـ « مغالطة القصد » . إن هذه المغالطة تكمن في تقويم المُبْدَعات الفنية أو وصفها أو تعريفها أو الحكم عليها بالاعتماد على البيانات الإضافية التي يقدمها الكاتب شارحاً مقاصده . والحق ان ردود الفعل على هذه المغالطة إنما تستمد نسغها من وجود اتجاهين متعارضين في النقد :

النقد (النَّصّي) الذي يرى في النقد فعالية مستقلة او هي تسعى نحو الاستقلال ويعتبر العمل الفني المرجع الوحيد المشروع امام الناقد ، والنقد (الانشائي) الذي يرى العمل الفني في ضوء عناصر مستمدة من خارج العمل الأدبي، كالسيرة وعلم النفس والتاريخ وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا ،فينشىء عليها احكام القيمة .

وبالطبع لايمكن لأي من الاتجاهين أن يوجد على نحو منفصل عن الآخر تماماً . غير ان الاتجاه النصّي هو الذي يؤكد على ان العمل الادبي ينبغي ألا يفسر بعناصر خارجة عنه ، أما الاتجاه الثاني فيرى ان جميع العلاقات الخارجية بين العمل ومحيطه إنما تشكل جزءاً أساسياً من مغالطة القصد . ومن الصعوبة بمكان الحكم بشرعية أو عدم مشروعية الاتكاء على رأي الكاتب حول قصده من عمله ، في تأويل هذا العمل وتقويمه . ذلك أن القانون في النقد ليس قَبْلياً ، وانما هو نتيجة تالية على القصة أو القصيدة . وبالتالي فلا بد من دراسة كل حالة على حدة .

ومن هذا المنطلق يمكن النظر في المثال التالي المتضمن موقفين تأويليين متباينين ،

باعتباره يطرح مسألة المعنى الشامل في الرواية . إن التأويل في الرواية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على اقتفاء أثر القصد كما هو مثبوت في علاقات التركيب البنياني للرواية ككل . ولهذا فان التعارض الحاد بين اكتشاف الناقد لقصد الكاتب في الرواية ، وبين اعلان الكاتب عن قصده في وثيقة خارج الرواية ، هو الذي يرسم قطبي العلاقة في ما يسمى بـ (مغالطة القصد) .

آ ـ القصد كما يراه الناقد في النص

يقول (محمود أمين العالم) معلقاً على رواية (أولاد حارتنا)(١) : « .. ويواصل « عرفة » عن طريق النبوات جميعاً بوسيلته الجديدة، القوة التي يبشر بها العلم، السيطرة على الأسرار ، وعرفة لم يكن مجرد مخترع ، بل هو زوج عاشق .. زوجته تدعى عواطف ، وفي هذا الزواج من عواطف معنى من معاني التئام بين العلم والمحبة ، العلم والشعر ، العلم وانسانية الانسان . ويعبر الجبلاوي عن رضائه عن عرفة ، رغم أنه نبش بيته الكبير ، وقتل خادمه ، وتسبب بهذا في موته . لقد مات الجبلاوي راضياً عنه ، ويقرر عرفة انه يسعى بالعلم لاحياء الجبلاوي. الا ان ناظر الوقف ينجح في أن يكسب (عرفة) لصفه وأن يفسده ، ويصبح عرفة واحداً من أعوانه وندمائه . وهكذا يفقد (عرفة) رسالته وانسانيته ويفقد (عواطف) كذلك ويفقد بالضرورة طريق الجبلاوي .

ويموت (عرفة) ولكن العلم لا يموت. لقد اصبح الطريق الجديد لتحقيق الرسالات كافة، ولن يكون علماً في يد ناظر وقف أو فتوة ولن يكون سراً او سحراً وانما يكون علماً للناس جميعاً ، يتعاونون به ويتسلحون به لاعادة الارض للناس جميعاً ، لازالة الفساد والظلم واحقاق الحق .. » .

(١) « تأملات في عالم نجيب محفوظ » ص ٨٥ ــ ٨٦ .

ب ـ القصد كما يعلنه الروائي خارج النص

يقول (نجيب محفوظ) معلقاً على رواية (أولاد حارتنا)(١): « .. واذا كان لكاتب أن يتحدث عن تجاربه في مجال الحديث عن قضية عامة، كمستقبل الرواية ، فانني أستميح لنفسي أن اضرب مثلاً برواية (اولاد حارتنا) لأنها في الواقع كانت صدى للتفكير في أزمة العصر الحديث . في هذه الرواية ظن العلم انه في غنى عن الجبلاوي فقتله . وهذه النهاية توصله الى الخواء والى الاحساس بمرارة الحياة، وهي النتيجة التي وصل اليها ألبير كامي حين اعتقد ان الحياة لا معنى لها ، وان العبث هو المعنى الوحيد . »

إن أمامنا هنا تأويلين كل منها يتجه في اتجاه مضاد للآخر . فمحمود أمين العالم يرى في موت (عرفة) الذي يمثل العلم ، بداية لمرحلة جديدة يكون فيها العلم ملكاً لجميع النـاس ، يستخدمونه لمصلحتهم . ولعله كان يصدر في تأويله عن حادث عثور إحدى شخصيات الرواية على الملف السري الذي دون فيه (عرفة) أسرار العلم .

إلا ان نجيب محفوظ يقدم تأويلاً مغايراً ، فهو يعتبر الرواية صدى للتفكير في أزمة العصر الحديث ، وبالتالي فانه يلح على ان مغزى الرواية متضمن في فكرة العبث التي هي حصيلة محتمة للطلاق بين العلم وبين الانسان .

والواقع ان الرواية تسمح بتأويل ثالث يمكن تقريه في السطور الأخيرة من الرواية ، فعلى الرغم من ان العلم لم يعد حكراً لعرفة وإنما أصبح ملكاً لجميع الناس ، فان الناس مازالوا يقاسون الإرهاب وينتظرون المعجزة .

ان هذا يشكل مثالاً بالغ الدلالة على الطريقة التي يستقبل بها العلمَ ، الناسُ المشبعون بالتقليد الديني . فهم ينظرون الى العلم على انه قوة غيبية جديدة من قوى المعجزات الخارقة التي ينتظرون تحقيقها وليس منهجاً واضحاً يهتدون بواسطته الى حل معضلاتهم المادية والأخلاقية .

---

(١) اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية ـ مجلة الكاتب ـ شباط / ١٩٦٤ / ص٢١.

وربما كان بوسع الناقد ان يتحسس مفاتيح أخرى منتشرة في الرواية ويعتبر انها تمثل بؤرة الضوء التي ينبغي ان ينبثق منها البحث عن قصد الكاتب . فالناقد الذي يبحث عن قصد الكاتب وكأنه يبحث عن حل يقيني على غرار الحل الرياضي ، إنمـا يفصح عن جهل جسيم بطبيعة الادب وطبيعة النقد ، فالأدب تخييل Fiction وليس حقيقة Fact . والنقد في تعامله مع التخييل ، يصبو الى بلورة تأويل للمعنى ، وإثارة شعور مُرْضٍ باليقين ، إلا انه عاجز عن تقديم اليقين . وبالتالي فان الناقد يقدم « مايُعْلَمُ معتقداً ولا يُعْلَمُ يقيناً » على حد تعبير الجاحظ . وبعبارة أخرى فان ترجيح أي تأويل من هذه التأويلات الثلاثة إنما ينطلق من العلم بالاعتقـاد وليس العلم باليقين . فثمة مفاتيح متعددة لولوج عالم الرواية .. ومن ثم الوصول الى نتائج متعددة، ولو كان بالامكان العثور على مفتاح واحد يمكن بواسطته أن تلج الى قصد محدد للكاتب ، لكانت الرواية أحجية ، أو مسألة رياضية ، أو خبراً صحفياً محدود المعنى .

ولا ريب ان الرواية الفلسفية أو الميتافيزيقية اذا صح التعبير،تطرح تساؤلات اكثر مما تمنح اجابات . وبهذا الاعتبارفان طرح رأي نجيب محفوظ في روايتـه الفلسفية (اولاد حارتنا) كأساس في تكوين حـكم نقدي ، واستبعاد التأويلات الأخرى الممكنة ، انما يشكل مثالاً نموذجياً على مغالطة القصد . فحين يخفق النـاقد في التمييز بين الحقيقة وبين التخييل فانه لابد باحث عن قصد مفرد الكاتب ، ولا بد ان يقرأ الأثر الادبي على ضوء غاية الكاتب كما يعبر عنها خارج النص لا ان يقدم تأويله المقنع للنص .

قد يقال في معرض الاعتراض على هذه المحاجة بأنها تنوج نكوصاً غير مبرر الى مرحلة الانطباعية في النقد . فلكل ناقد انطباعه ولكل ناقد تفسيره ولكل ناقد تأويله . غير ان النقد المنهجي ليس مرحلة معاكسة لمرحلة النقد الانطباعي وانما هو تطوير لهـا . فالناقد المنهجي لابد ان يخرج بانطباع أو بتأويل أو باعتقاد يقيني قراءته لعمــل أدبي ما ، وعلى أساس ذلك يحشد كل مالديه من أدوات المنهج ، لتبرير هـذا الانطباع ، وهـذا يفسر الحقيقة القائلة ان تطبيق عدد من النقاد لتقنيات منهجية متماثلة في النقد ، لايستتبع بالضرورة التوصل الى نتائج غير متعارضة .

وما يشكو منه تاريخ النقد الادبي بالنسبة الى الانطباعية(١) في النقد • يعاني منه الآن بالنسبة الى المنهجية أيضاً . غير ان النقد الانطباعي لا يستخدم الادوات المنهجية في الإقناع وانما يتذرع بمسألة الذوق ، أما النقد المنهجي فهو يطرح انطباعاً أو تأويلا أو اعتقاداً مبرراً بحاجة عقلية ذات ضوابط ، وهو بالتالي لا يبحث عن قصد الكاتب خارج العمل الادبي وانما هو يحاول اكتشافه من خلال أدواته المنهجية التي ينهض عليها ترجيحه لمغزاه ودلالته . صحيح ان معرفة قصد الكاتب عن طريق دراسة مذكراته أو سيرته الذاتية قد تكون مفيدة الى حد بعيد في انارة الطريق أمام الناقد . الا ان اعتبار قصد الكاتب المعلن خارج النص ، أساساً لا يخضع للمراجعة والنقد بدوره، انما ينفي أصلاً الحاجة الى النقد . فمن البديهي اننا اذا توصلنا الى معرفة قصد محدد للكاتب فان فعالية النقد تفقد مبررها ، ثم ان من السذاجة القول بأن قصد الكاتب هو نفسه قصد العمل ، ذلك ان من الضروري في هذه الحال أن يثبت الناقد ان الكاتب يسيطر سيطرة كاملة على مادة الخلق الفني وانه انما ينفذ مخططاً معداً بعناية كما هو الامر بالنسبة للخارطة التي يشيد المهندس المعماري بناء مطابقاً لها . وحتى في حال الافتراض بأن في وسع الكاتب أن ينفذ ما يخططه بدقة ، فان هذا يطوي كشحاً عن آلية الابداع والعناصر التكوينية التي تدخل فيه والتي يتعذر وصفها ، كالحلم والخيال والهلوسة . ثم ان التعامل بالكلمات ينطوي على مغامرة فريدة من نوعها . فاللغة في العمل الفني ليست مجرد وسيط لنقل معنى محدد وانما هي بطريقة ما ، غاية ووسيلة في آن واحد. فعندما يبدأ الشاعر والروائي عمله الفني فانه لا بد مكتشف شيئاً فشيئاً انه لم يكن يعرف عن موضوعه ما كان يلوح له منذ الوهلة الاولى . فكما ان قصده يخضع الكلمات ويسوقها في قنوات الوعي ، ويشيد العلاقات الترابطية الجديدة فيما بينها ، فان الكلمات بدورها تخضع قصده وتدجنه أو تخل بصورته القبلية التي كان يصبو الى تحقيقها . فالقصد

---

(١) يرى بعض نقاد مايسمى بـ (النقد الحديث) ان أحد أسوأ مظاهر الانطباعية ، يتجلى في الخلط بين القصيدة وآثارها ، ويطلق هؤلاء النقاد على ذلك الوضع مصطلح « مغالطة العاطفة » . وهذه المغالطة هي حصيلة لتقري معيار للنقد في الآثار النفسية للقصيدة . وقد بالغ أصحاب هذا الاتجاه في الفصل بين القصيدة وآثارها النفسية كما في كتاب الناقدين الأمريكيين (ويمزات) و (بيردسلي) : « الأيقونة اللفظية » The verbal Icon الصادر في عام (١٩٥٤) .

والتعبير عنه ليسا متزامنين ومتطابقين بالضرورة ، وانما هما متفاعلان تفاعل اكساب واكتساب . وبعبارة أخرى فان هم الكاتب ينصب على اتقان العمل وليس على تنفيذ قصده الذي لا محيد عنه . ذلك ان الخلق الفني ليس تعبيراً واعياً وعياً كاملاً عن القصد . فالكاتب أو الشاعر يشتمل قصده على الجنس الادبي الذي يتعامل معه أولاً . انه يدرك حدود الجنس الادبي الذي سيتحرك في مجاله الحيوي . الا انه لا يمارس عملية الابداع باعتبارها ترجمة تطبيقية دقيقة لمخطط قصدي مسبق . وعندما يختار جنس القصة فانه يسعى لتقديم نوع معين من القصة وليس قصة فحسب . تلك هي امكانات القصد . ان الرسام يلجأ الى وضع تخطيطات مسبقة تحدد مسار قصده في لوحة ما تزال قيد التنفيذ . بيد انه سرعان ما يمحو هذه التخطيطات الاولية بالممحاة عندما يكتمل لديه العمل الفني .

ان القصد يظل اشبه شيء بالناظم العقلي لجموح المخيلة . ولكن هذا الناظم يسوق فعله بوقود الحدس . وحين يشرع الشاعر في كتابة الكلمة الاولى في القصيدة فانه يكون بذلك واعياً لوجود قصد يتوق لاكتشافه . ولهذا فهو اسير محاولة الاكتشاف . انه يمارس (فن الاكتشاف) من خلال الاداة والجنس الادبي الذي اختاره لتجربته من اجل ان يصل الى (اكتشاف الفن) انه لا يركب قطاراً يسير على سكة حديدية تمثل مسار قصده ، وانما يتحسس طريقه في غابة كثيفة الاشجار . ومن هنا فان حرية القصد لديه قد لا تتعدى اختيار الشكل او الموضوع . فالعمل الفني ليس وصفاً لشيء محدد بل انه خلق ربما كان يشبه قفزة في الظلام . وحتى بالنسبة للأعمال الروائية ذات المنزع الذي يقترب من فن السيرة الذاتية ، فان الناقد ينبغي الا يخضع لاغراء الوهم القائل بأن حياة الروائي انما تمثل النموذج الذي يكرره العمل الفني . فالمبدعات الفنية تكتسب حياتها الخاصة وتنتقل ملكيتها الى القارىء منذ اللحظة التي يطوح الكاتب فيها العمل على صعيد التداول . وعلى هذا فان قصد الكاتب من النص مرتبط ارتباطاً وثيقاً به (بالنص) .

ومغالطة القصد تنشأ اما لعجز في النص عن الكشف والابانة ، أو لقصور أدوات الناقد وقدراته على الاكتشاف . ان هذا الوضع من التعثر النقدي هو الذي يدفع الناقد الى التماس شهادة الكاتب خارج النص . غير ان هذا في حد ذاته يحمل افتراضاً غير معلل بأن قصد النص بالنسبة للناقد هو دائماً قصده نفسه بالنسبة للكاتب . وحتى اذا سلمنا جدلاً بأن لدى الشاعر قصده المعلن خارج النص والذي ينبغي الحكم عليه عن طريق المطابقة بينه وبين قصده الكامن في النص ، فان التساؤل هنا يتصل بما اذا كانت مهمة الناقد الاساسية هي تقويم العمل الفني من خلال دراسة مدى تحقق المطابقة بين قصد معلن وآخر مضمر ، وأكثر من ذلك فان هذه الافتراضات تجعل دور النقد الادبي تابعاً لفهم العمل الادبي كما فهمه كاتبه وليس فهمه كما يطرح نفسه باعتباره أصبح كياناً عضوياً مستقلة بقوانينه وضوابط اتساقه . ان حكم الكاتب على عمله الفني مرتبط بعوامل ذاتية وقائم على بعد حدسي قد لا يكون معللاً دائماً . وعندما يوجد التعليل لدى الكاتب فانه كثيراً ما ينهض على أساس رؤية ما هو كائن وكأنه ترجمة أمينة لما كان يرغب في أن يكون . أما تقويم الناقد فهو قد يبدأ بانطباع ، الا انه يستمد شرعيته من سلسلة من المحاجات المنهجية التي تنهض على أساس عقلاني . وحين يقتفي الناقد آثار قصد الكاتب في شهادته خارج النص ، فانه بذلك يبحث عن المعنى الحرفي وليس عن التأويل السيكولوجي . وقد تتضح هذه الفكرة في المثال التالي المنتزع من مطلع قصة طويلة لـ (جبرا ابراهيم جبرا)(١) :

(١) صراخ في ليل طويل — مطبعة العاني — بغداد — ١٩٥٥ « ص ٥ » .

« رفعت الفتاة قدمها وقالت ، « أنظر ا. » فنظرت ،ولكن لم أر فيها مايثير ، سوى إصبعهـا الكبير مصبوغاً أظافره بالأحمر وبادياً من طرف حذائها الأنيق . فقلت لنفسي : فلانصرف الى ما هو أخلق بالرجل ، واتجهت نحو المدينة».

إن هذه الجملة الروائية تنطوي على المستوى السيكولوجي ، على معنى يختلف باختلاف القراء . أو ربما كانت تعني أشياء مختلفة لدى قراء مختلفين . ولا ريب انه يتعذر وجود شخصين تثير لديها رد الفعل نفسه بالضبط . وحتى في حال وجود تماثل في ردود الفعل بين الطرفين فانه يستحيل قياس ذلك باعتبار اننا عاجزون عن تقصي نوعية مشاعر كل منها . أما على المستوى الحرفي أو المنطقي فان معنى هـذه الجملة الروائية قد يكون متماثلاً لدى كل من يفهم اللغة العربية ، فمجموعة الحقائق التي تحيلنا اليها هي نفس الحقائق بالنسبة لجميع القراء .

وبالطبع فـان تناول الرواية كرواية يفترض قراءتهـا عـلى مستوى المعنى السيكولوجي . أما تناولها كخبر أو كتقرير، فيفترض قراءتها على مستوى المعنى الحرفي أو المنطقي . وفي الحالة الأولى يبدو تعدد ردود الفعل وربما تعدد المعاني أو التأويلات، أمراً مفروغاً منه. فقصد الكاتب قائم على التخييل الذي ينهض على قاعدة من الإمكان، وليس قائماً على التقرير الذي لايحتمل إلا الخطأ أو الصواب. وبالتالي فان الجملة الروائية تثير لدينا شعوراً بالحقيقة (يُعلَمَ بالاعتقاد ولا يُعلَمَ باليقين). ذلك ان الاعتقاد حالة سيكولوجية . أما اليقين فحالة عقلانية . والتأكيد على أهمية قصد الكاتب خارج العمل الأدبي ، إنما ينطوي على الافتراض بأن الرواية تقدم معنى منطقياً في صيغته ولا تثير مستويات سيكولوجية متعددة من الشعور وبالتالي التأويل .

ان هذا الاحتفاء بقصد الكاتب على حساب قصد العمل الفني قاصر عن ابراز العمل الفني في وجوده الدينامي الحي . ذلك ان قصد الكاتب كما يتجلى في رأيه المعلن خارج العمل الادبي يأخذ شكل صيغة مجردة ومحددة. اما قصد العمل الادبي او قصد الكاتب المعبر عنه في القصة او القصيدة ، فانه دينامي دائب التغير . صحيح ان القصة لا تتغير ، مادامت قد تبلورت في شكل ناجز ، الا ان الناقد هو الذي يتغير مع تطور مناهج التعامل مـع الاثر الادبي وقدرته على استخدامها . وهذا يعني ان قصد العمل الادبي خاضع دائماً لسلسلة من عمليات التأويل . فأمام الكاتب الجنس الادبي الذي اختاره ، يمارس حريتـه ضمن أعرافه . كما ان لديه الشكل الكلي يعبر به عن مستويات متعددة من المعنى، تقررها آلية

العلاقة بين الاجزاء . واعتبار قصد الكاتب اساساً في الحكم على العمل الفني انما يشير الى اعتراف مفاده ان القصيدة قاصرة عن النهوض بذاتها وبأدواتها التعبيرية . واذا احتج محتج بأن معرفة قصد الكاتب مفيدة ما دام بالإمكان أن تكون بدورها موضوعاً للتمحيص النقدي، فان الناقد قد يرى في تلك المعرفة ما يحرف انتباهه عن العمل الفني، ويسقط عليه افتراضات غير ماثلة فيه أصلاً. ذلك ان النص هو الوثيقة الوحيدة المشروعة بين يدي الناقد . ومن البديهي انه لو أمكن الحصول على رأي للمتنبي حول قصده في قصيدة له، فان مثل هذا الرأي لن يكون له أكثر من القيمة الوثائقية، باعتبار ان النقد – في الحساب الأخير – لا يمكن أن يكون تابعاً إلا للعمل الفني، إن ما لا يمكن استنباطه من الشعر لا يجوز إسقاطه على الشعر باسم الشاعر .

تلك هي حدود مغالطة القصد في النقد الادبي . ان هذه المغالطة هي حصيلة شبه مؤكدة لمحاولة العناصر الخارجية، السيطرة على النقد كفعالية داخلية . واذا كان النقد الحديث قد أخذ ينزع نحو الاستقلال والاعتماد على نظرية في القيمة مستمدة من المبدعات الادبية نفسها ، فـان معضلات الايصال التي تتجلى في الادب الحديث عموماً من خلال ظاهرة الغموض ، قد جعلت الناقد يعاود السعي للافلات من (قلق) التأويل النقدي بحثاً عن (يقين) سلطوي يتقراه في عناصر ليست من صميم العمل الادبي . غير ان المسألة تتصل أولاً وأخيراً بتحديد معنى القصد في القصة أو القصيدة : أليس قصد الشاعر هو القصيدة نفسها .؟..

من الجلي انه اذا لم يكن العمل الأدبي نفسه يصلح كقرينة أساسية في الجزم بأولوية تأويل على تأويل آخر ، فلا مشاحة انه يكون بذلك قد أخفق في ان يجعل صوته صائتاً .

* * *

القصد والشخصية

غراهام هو

ترجمة : محيي الدين صبحي

٦٢ – ان مسألة قصد الكاتب ومكانته في الحكم على الأدب قد نوقشت كثيراً في النقد القريب العهد ، والنظرة السائدة الآن هي نظرة ويساط وبيردسلي : « ان خطة الكاتب أو قصده لا هي واردة ولا هي مرغوبة كمقياس للحكم على نجاح عمل أدبي متقن » (١) .

(١) « المغالطة القصدية » بقلم ويساط وبيردسلي ؛ في كتاب ويساط ، «الايقونة اللفظية» ، نيويورك ١٩٥٨ .

أما النظرة القديمة والشعبية فهي أنه « لكي نحكم على نجاح الشاعر فيجب أن نعرف ما قصد اليه » . وقد وصمها ويمساط وبيردسلي على أنها « المغالطة القصدية » ، لكني لا أراها أمعن في المغالطة من ضدها . ففي كل من هذين البيانين نوع من الحقيقة، وان كانا كلاهما مضللين حين يعبر عنها تعبيراً مفرطاً في التبسيط .

٦٣ — سنتعامل اولاً مع المغالطة الأكثر سهولة : « لكي نحكم على نجاح الشاعر يجب ان نعرف ما قصد اليه » .

من الواضح أن هذا غير ضروري . ففي العديد من الحالات ، وربما في معظمها لا نملك بينة عما قصد اليه الشاعر وراء ما تقدمه القصيدة ذاتها ، ولا يمكن ان تبحث مسألة قصد خارجي نوعي يمكن التثبت من صحته .

غير أن هذا لا يخلصنا من القصد على كل حال ، ففي الحكم على قصيدة نستطيع أن نقول « لعله قصد من هذه الأبيات ان تخلق أثراً من العظمة لكنها تافهة ومسطحة ، وهي تخفق في إحداث ذلك الأثر » أو « تصبو هذه القصيدة الى الرشاقة لكنها لا تخلق غير الابتذال » . وفي انتقاد كتاب صديق ، نستطيع ان نقول « لقد فهمت ما ترمي اليه ، لكنه لم يظهر في الكتاب » . ان جزءاً من عملية الحكم على قصيدة غير ناجحة أو غير ناجحة تماماً ، هو مسألة الحدس بالقصد وتبين أنه غير منجز . أما في القصيدة الناجحة تماماً فيكون كل شيء منجزاً ، ولا نحتاج الى اثارة مسألة قصد نتصوره على انفصال .

صحيح أنه في هذه الحالات ، حيث لا يستخلص «القصد» إلا ضمنياً من القصيدة ذاتها ، يكون استعمال مفهوم القصد جزءاً مكملاً لعملية تفحص القصيدة فقط .

٦٤ - أما الرأي المعارض القائل بأن « خطة الكاتب أو قصده لا هي واردة ولا هي مرغوبة كمقياس الحكم على نجاح عمل ادبي متقن » ، فهو رأي - كما ورد - مضلل بكل تأكيد .

فالقول بأن خطة الكاتب أو قصده غير واردة ايضاً كمقياس ليبدو اتجاهاً باطلاً من اتجاهات النزعة الى الأدب الصافي . فمن الواضح علماً أن هذا ليس رأي الشعراء ، لأنهم منذ القرن السادس عشر فصاعداً ، على الأقل ، كانوا احراراً غاية الحرية في شرح مقاصدهم والمطالبة بأن يُقاضوا بموجبها .

صحيح أنهم قد شرحوها شرحاً سيئاً ، وان القصد المعلن يخفق غالبـاً في تعليل الأعمال التامة . يقول لورنس « لا تثق مطلقاً بالـكاتب ، ثق بالقصة » لكن هذا القول لا يتضمن القول « لا تثق مطلقاً بأية ملاحظة يضطر الكاتب الى قولها » . ان بيانات الكاتب عن مؤلفاته ليست حجة مطلقة ، لكنهـا على الأقل قرينة واردة . ان شـهادة انسان ما على اعماله ليست شهادة نهائية غير ان المحاكمـة ستكون غريبة إذا لم يحاول أحد ان يكتشف تفكير المتهم بما كان يفعل .

٦٥ – كتب سبنسر لسـير والتر رالي عن قصيدة : « المملكة السماوية » : « The Faerie Queene »

« بما انني أعرف الى أي حد من التفسيرات الشكوكة يبلغ شرح الاستعارات .. فانني ارى من الخير ان اكشف لك المقصد العـام والمعنى الذي صفت فيه جميع السياق في القصيدة » .

هذا صوت الخبرة الأدبية والادراك العام، كذلك هي مقدمة وردزورث «للاغاني الشعبية » ، ففيها قسم من مقصد مشابه وهو كشف القصد العام .

قد يكون من الباطل انكار أن « الرسالة إلى رالي » والمقدمة «للأغاني الشعبية» قد شاركت في الواقـع في الحكم على القصائد المعنية ، وفكرة أن هـذه الشروح يجب ألا تؤثر ، جاءت من الاعتقاد بأن كل حكم علىقصيدة يجب تطويره ، على وجهالحصر، من القصيدة ذاتها، من « الكلمات على الصفحة » . غير أن هذا مربك: فتكامل القصيدة واكتفاؤها الذاتي ينقلان الى فعل اصدار الحكم . والقصيدة في حقيقتها صناعة ، كاملة في ذاتها ، غير أنعملية محاكتها محاكة صحيحة تشتمل على عوامل خارجةعن القصيدة. كل الأدب يقرأضمن سياق – سياق تاريخي في المحل الأول .وقصد الكاتب – حيثشاء أن يجعله معروفاً – هو جزء من هـذا السياق التاريخي . وهو في الغالب لا يحتاج الى توضيحه ، فأعراف عصره معروفة بشكل يكفي لارشاد القـارىء في عصور أخرى . لكن هذه الأعراف كانت جزءاً من قصد الكاتب أيضاً ، وهي تشكل جزءاً من المقاييس التي تحكم بموجبها على العمل الأدبي .

٦٦ – هذا باب من المقاصد مقبول بشكل خاص في الحكم الأدبي – القصد في كتابة قصيدة من نوع معين ، والقصد في أن تكتب في نوع أدبي معين ؛ وهذا يجرنا الى خارج القصيدة ويضعنا في منطقة المقاصد الادبية العامة . اذ لا يمكننا أن نحكم حكماً

صائباً على « شمشون مصارعاً » اذا لم نعلم بأن ميلتون قصد الى كتابة مأساة نسجها على منوال المأساة الكلاسية اليونانية ، فاذا أردنا نعرف هذا معرفة فعلية كان علينا أن نعرف شيئاً عن المأساة الاغريقيــة ، وعن آراء عصر النهضة فيها ، وعن صــلة ميلتون بالمثل الادبية العليا في عصره ، وعن مقاصده الادبية ، وهذه الامور كلهــا ليست داخلية في القصيدة وانماهي أجزاءمن مقصد قابل للتحقق من صحته الى أبعدحد.

والمثل الاصلح لذلك هو قصيدة « ليسيداس » التي لا يمكن تقريباً للقاريء أن يدركها دون أن يعلم « أو اذا تناسى ، كما فعل الدكتور جونسون » بأنها قصد منها أن تكون قصيدة بحسب التقليد الطويل والمفصل للمرثاة الريفية .

٦٧ — ان مقام كتاب ريشاردز « النقد العملي » (وما أعقبه مما اسماه « النقد الجديد ») قد أدى الى الكثير من سوء الفهم حول هذه الناحية . كان « النقد العملي » منهجاً تطور بواسطة اعطاء دارسي الادب قصائد قصيرة للدراسة دون الافصاح عن كاتبها أو تاريخها . فقد كان أولاً وقبل كل شيء استقصاء في عادات القراءة الفعلية . ثم طور فيما بعد الى منهج تربوي ، أو نوع من القراءة الوافية . لقد كان المنهجمثمراً للغاية حين استخدم وسيلة لقسر الانتباهعلىالعمل ذاته ، والعمليات التي تشملها قراءته ، ووسيلة للوقاية من الاحكام التقليدية المكررة . غير أن هذه القراءة ليست قراءة من نوع عادي . وكل ما أثبتته العيوبالمتكررة فيحقل تجارب ريتشاردز هو أن«القراءة غير التاريخية قراءة سيئة »(١) كما يقول جورج واطسون .

من التارين الجيدة أن تركب أحياناً حصاناً عاري الظهر ، ولكن يستحسن في الحالات الطبيعية أن يكون له سرج ولجام . فنحن في العادة نقرأ الادب ونقيمه بمثل هذه المساعداتالتي تجعلنا نتحكم به، وكثير منها غامض ومسلم به . فاذا زودنا الكاتب ببعض الايضاحات الاضافية الى جانب الايضاحات التي تعطيها لنا المعرفة التاريخيــة والادبية العامة ، فلا يوجد قانون يأمرنا باهمالها .

٦٨ — أحسسنا احساساًظاهراً أننا حينغحسب حساب قصد الكاتب فاننا نتسلل تسللاً غير مشروع الى حياته الخاصة لنساعد القصيدة على الظهور . ولكن ثمة فروقــاً لابد من اقامتها . فالقصيدة السياسية السيئة لا تصبح قصيدة جيدة بسبب اكتشافنا

(١) — جورج واطسون « نقاد الأدب » ، بليكان ، ١٩٦٢ .

ان الكاتب كان مشغولاً فعلاً بقضية سياسية تستحق الانشغال وقصده من القصيدة أن يدعم تلك القضية . والقصيدة الحزينة السيئة لا تصبح قصيدة حزينة جيدة لان للمؤلف أسباباً وجيهة لكي يحزن .

وعلى كل فهناك صنف آخر من المقاصد: القصد الى التأليف في حقل خلقي معين ، والقصد الى استثمار تأثيرات شكلية معينة . هذان القصدان يبدوان في العادة ظاهرين بفضل مراعاة النوع الأدبي والمحيط التاريخي . ولكن قد لا يكون الأمر كذلك مع كاتب شديد الحساسية أو في مرحلة من مراحل التجارب الأدبية . فقد يخبرنا الكاتب عند ذلك بقصده . يظل هذا الإخبار خارجياً بالنسبة للقصيدة : فوظيفته تقتصر على وضع القارىء في الاطار العقلي الصحيح ، وارشاده الى الطريق السوي .

قد يقال ان على العمل الادبي ذاته أن يفرض الاطار العقلي الصحيح ويبين بصورة لا لبس فيها الطريق السوي. غير أن هذا الكلام يعني مصادمة التجربة النقدية الفعلية . فليس صحيحاً دائماً أنه «اذا نجح الشاعر في هذا العمل ، فان القصيدة ذاتها عندئذ تظهر ما حاول أن يفعل» (١) . فالعمل الجديد غالباً ما يسام تفسيراً لهذا السبب بالذات . ان تعيين طبيعة العمل الأدبي ووجهته ليس أمراً سهلاً على الدوام . ومن حق النقد أن يستخدم أيّ وسيلة يستطيع ايجادها لبلوغ مثل هذا التعيين .

يقع الحكم الأدبي على الكتاب وليس على الكاتب ، انما لا يمنعنا شيء من استدعاء الكاتب ليساعدنا على تفهم عمله . وقد قال تيليارد قولاً عملياً ومعقولاً بهذا الخصوص :

« حيث يعتقد المرء بأن دراسته المكثفة لعمل أدبي معزول قد ضلت طريقها أو توقفت تماماً فان له العذر في أن ينشد المعونة من سيرة الكاتب (٢) » .

٦٩ — اقتطفنا ملاحظة تيلارد السابقة من كتاب « الهرطقة الشخصية » وهو جدل بينه وبين ليويس ، متصل القصد . والنقطة قيد البحث هي ما اذا كانت شخصية الكاتب مرتبطة بالعمل الأدبي . هذا الشجار التفصيلي المؤدب ـ كشجار طفلين بالوسائد ـ لا يسوي أبداً أي مشكلة ، ولكن يبدو أن معظم المسائل التي أثارها قد حلت نفسها الآن. مرت مرحلة من البحث التوراتي افترض فيها أن كتاب يوحنا كتبه يوحنا بنفسه،

(١) ويمزاط وبيردسلي المرجع السابق ، ص ٤

(٢) ليويس وتيليارد « الهرطقة الشخصية » ١٩٣٩

ومرت مرحلة من البحث الأدبي كان فيها غريوسون يستطيع أن يكتب عما « له وحده قيمة دائمة ، فردية الشاعر والفن الذي تعبر به عن نفسها (١) » ومنذ ذلك الحين ظهرت مجادلة اليوت عن اللاشخصانية وقوة التراث في الشعر . ولقد بولغ في قيمتها بوجه الاجمال ، لكنها ساعدت على تقويم الميزان بعد أن رجع له « النقد التعبيري » . أما الآن فقد اتفق النقاد ، وبعامة ، على أن المتحدث المفترض في العمل الأدبي لا تمكن أبداً مطابقته مع الشخصية التاريخية للكاتب . فالشاعر انسان يخاطب اناساً ، لكنه يخاطبه بواسطة التخييل . « كل القصائد الغنائية حوارات داخلية مسرحية » (٢) ولكن حتى حين تكون المناسبة والمضمون الانفعالي للقصيدة جزءاً من التجربة الفعلية للكاتب ، كما في قصيدة « أغنية الى قبرة » فان مجرد القيام بكتابة قصيدة ، وانشاء بناء شكلي من تلك المناسبة وتلك التجربة ، ليتضمن أيضاً انشاء شخصية تخييلية لتحمل تلك التجربة .

ليس هذا من البدء ملاحظة عن سيكولوجية الابداع الأدبي ، بل هو في أكثره من طبيعة القاعدة التي وضعها النقد لنفسه . وهي قاعدة ليست كاملة الوضوح للقارىء العام ، لكنها ليس مجرد قانون تعسفي مثل منع الاعتبارات القصدية . فمن الضروري الاحتفاظ بتكامل القصيدة لمنع النظر اليها وكأنها جزء من سيرة الكاتب . وهو أمر آخر .

٧٠ — ومهما يكن من أمر ، فاذا كان من عادة الكاتب أن يغرف مادة عمله من تجاربه ، فان المتحدث المتخيل - وقد تم ابداعه عن هذا الطريق - سوف يتخذ لنفسه مظهر شخصية متسقة . والكاتب الذي يفعل هذا قل أن يستطيع اجتناب تزويدنا بمقدار كبير من حوادث عرضية في سيرته ، ومن ثم فسوف يثار اهتمام ثانوي بهذه السيرة . قد يبدو الامر للقارىء غير المحلل غير قابل للانفصال عن اهتمامه بالشعر ، ولكن ليس من مصلحة الناقد ان يكون قارئاً غير محلل .

هناك العديد من الكتاب الذين تنأى مؤلفاتهم عن سيرتهم الذاتية ، بيد أنهم يطورون شخصياً روائية دائمة يستجيب لها القارىء كما يستجيب لشخصية واقعية حية . غير أن القارىء العادي الذي يفضل ديكنز على ثاكري ليس له في الواقع ما يقوله سوى هذين الشخصين التاريخيين . فهو يتحدث عن مجموعة من الأفكار والعواطف والمواقف الموجودة في أعماق ثاكري ، مقابل مثيلتها في أعمال ديكنز ، وهذه قد تختلف اختلافاً

(١ و ٢) ويمساط وبيرد سيلي ، المرجع السابق ، ص ٥ .

كبيراً عن الشخصية التي تكشفها السيرة أو المعرفة الشخصية . ليست سيكولوجيةالابداع من شأننا في هذا المقام ، لكن من عنوا بها وجدوا أن الأعمال الفنية تم انتاجها غالباً على يدي نوع مــن الشخصية المبدعة ، من « العقدة التلقائية » — كما يقول يونغ — متميزة عن الشخصية العادية للفنان قيد البحث .

ان فحوى الرأي العام الأدبي غــير المرهف كان منذ العصر الروماني معروفاً الى حد كبير بميوله .. فالقارىء العادي يميل الى التفكير في العمل الأدبي على انه « يكشف » شخصية يستجيب لهــا هذا القارىء . في حين أن ما يستجيب له القارىء هو العمــل الأدبي ذاته .

٧١ — لاشيءيلزم القارىء أو الناقد بأن يحصر دراسته في عمل واحد. فقد تروق له دراسة كاتب بأكمله في استمراره وتطوره، فيرى كل عمل وقد اثارته الأعمال الأخرى، يراه حلقة مــن سلسلة اذا اكتملت غدت كلاً قابلاً للفهم . ويغدو نقد من هــذا النوع وكــأنه دراسة لتطور الكاتب في مجمــل النواحي الفكرية والروحية والانفعالية ، كما وجدت طريقها الى اعماله . أما النقد كنقد فغرضه الكتاب وليس التطور الشخصي للكاتب ، لكنه يستطيع أن يستظل قليلا في ظل السيرة ، بمعزل عن النقد ، وبفائــدة لا تنكر . ان النمط القديم من « حياة الكاتب وأعماله » يعاني غالباً من الارتبــاك في المبادىء ، لكن ذلك لا يجوز . وسواء أحدث ذلك أم لا فان هذا النوع من المساعدة في الدراسة الادبية هو الذي يجده القارىء مناسباً له أكثر من غيره .

هذا الفصل جزء من كتاب « مقالة في النقد » ، سوف يجري نشره قريبــاً بين منشورات « المجلس الاعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية . »

★ ★ ★

ملف خاص

الأبحاث التي أُلقيت في

«مؤتمر المسرح في الوطن العربي»

دمشق ـ من ١٥ إلى ٢٢ / ٥ / ١٩٧٣

الدكتور علي الراعي
علي عقلة عرسان
نعمان عاشور
الدكتور ابراهيم حمادة

التراث المسرحي العربي وقضية الانتشار

الدكتور علي الراعي

اذا صح ما يقوله الكاتب بات تشيلدر في كتابه : « مسرح العرائس منذ قدماء المصريين » من أن مصر القديمة كانت أول من ابتكر ومارس فنون العرائس بنوعيها : الدمى المجسمة ، والتصاوير ، لكنا أمام حقيقة هامة وطريفة معا .

ان الكتاب يتتبع انتشار مسرح الدمى ومسرح خيال الظل من مصر الى اليونان ومن اليونان الى الهند — مع جنود الاسكندر الاكبر — ومن هناك الى الصين واليابان .

كما يتتبع انتشار هـذا الفن المصري الى أفريقيا وشبه الجزيرة العربيـة ، والى اوربا — بعد الميلاد — حيث استغله رجال الكنيسة المسيحية في عرض مسرحيات دينية . ومن ثم انتشر الى باقي اجزاء اوروبا ، وامتد الى الامريكتين ، حمله اليهـا الاوروبيون المهاجرون ، وان وجدوا لدى الهنود الحمر نوعا منه أرقى بكثير ، ورد الى أمريكا من الهند مباشرة .

اذا صح هذا الذي يذهب اليه بات تشيلدر ، لكان معناه أننا — أخيرا — قـد عثرنا على ما يملأ الفجوة الكبيرة التي تفصلنا عن فن المسرح في مصر القديمة . فهذا فن العرائس يتقدم ليملأ هـذه الفجوة ، بحيث يتصل — على نحو ما — نشاط هـذا الفن في مصر الفرعونية ، بنشاطه في مصر والبلاد العربية عن طريق الدمى وخيال الظل في العصور الوسطى .

واذا كانت الدراما الفرعونية البشرية قد ماتت في مصر داخل جدران المعابد ، فهذا فن لم يمت لأنه خرج من اسار المعبد الى رحابة الشوارع والميادين ، حيث حمل عرائسه وصوره الفنانون والجوالون .

وهو الى هذا وبعد أن انتشر في العالم هذا الانتشار الواسع ، قـد عاد الى مصر أيام المماليك ، كان أشهر من حمله اليها الفنان الموصلي ، محمد جمال الدين بن دانيال الذي تحوي باباته الثلاث العناصر الرئيسية لأول مسرح عربي حقيقي .

ويكون فن ابن دانيال — على هذا الأساس — هو النقطة الرئيسية الـتي التقت فيها فنون المسرح في مصر القديمة ، بفنون عربية هي مسرحية بالامكانية تتمثل في فن المقامة الذي دخل به ابن دانيال عالم المسرح ، ومعه الى جوار شخوص المقامات الطريفة وحكاياتها النقدية اللاذعة — نظرية مسرحية ذات معالم واضحة (١)

واذن ، يكون وضع المسرح العربي من حيث تاريخه وتراثه على النحو التالي :

ولد للعرب مسرح جنيني في شكل مقامات بديع الزمان الهمداني وتلميذه الحريري وظلت هذه تخايل نفوس قرائهـا والمستمعين اليها ، وتلهب خيالهم ، إلى ان تبقى لابن

(١) انظر فصل « المقامة على المسرح في كتابي : فنون الكوميديا — كتاب الهلال سبتمبر ٧١

دانيال أن يلتفت الى مـا فيها من مسرح ، فأدخلها عالم الظل والنور الذى كان بهواه وحولها الى مسرحيات فعلية، تعتمد الملابس والالوان والنور والحواروالقصةوالشخصية، وان تم هذا كله بالوساطة ، ومن وراء ستار .

وظل ذلك اللون من مسرح خيال الظل قائماً في مصر ، وانتشر منها الى تركيـا ومن تركيـا الى سوريا ، حيث ازدهر ازدهاراً واضحاً ، الى أن فكر الفنان الـسوري جورج دخول في تحويل فصول الخيال الى تمثيل بشري ، فأنشأ فصـوله المضحكة ، وحملها معه الى مصر ، وظل يقدمها في أماكن التجمعات الشعبية المختلفة منذ أواخر القرن الماضي حتى نهاية عشرينات هذا القرن .

وقد كان لهذه الفصول أثر كبير في تكوين الكوميديا المصرية ، على نحو ما فصلت في كتابي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري و « فنون الكوميديا » فقد قامت على اساس قوي منها كوميديا علي الكسار ونجيب الريحاني وامتد هذا الاثر الى كتابات ادباء محترفين مثل ابراهيم رمزي ، ومحمد تيمور ، وتوفيق الحكيم .

ومعنى هذا أن فنون العرائس ومسرح المقامة قد شقت لنفسها طريقا طويلا وعريضا في تراثنا المسرحي ، وشكلت ملامح رئيسية في نظرتنا الى فن المسرح وفي تحديد مدى ما نقبله من أشكال هذا الفن .

يؤيد هذا ما نجده في المسرحيات الشعبية التي كان المحبظون يقدمونها في مصر خلال القرن التاسع عشر ، في الشوارع والمناسبات الدينية والاجتماعية وقد شاهد بعضاً منها الرحالة الايطالي بلزوني عام ١٨١٥ في حفل عرس أقيم بشبرا وقدمت فيه مسرحيتان قصيرتان ، الأولى منها مصبوبة في قالب : الفصل المضحك وابطالها ابن بلد فقـير ومتفاخر ، وخواجة سائح عبيط ، وزوجة ماكرة تنجح في أن ترد زوجها عن التضحية بماله من أجل السائح .

أما الثانية ، فوعظية تدعو الناس الى الحذر من تجار الجمال الغشاشين ،وتكشف دجل واحد من هؤلاء .

والمسرحيتان تدينان بوضوح لفني المقامة وفنون العرائس في تكوينها القائم على الحادثة الواحدة ، وفي الانكشاف او العقاب الذي ينال البطل في كل منها .

ومن جهة أخرى نجد كاتباً أوروبي النظرة والثقافة مثل يعقوب صنوع قداغترف من معين التراث الشعبي في المسرح أو من مسرح الاراجوز المصري بالذات حين أراد أن يضع مسرحيات تحوي الكوميديا والنقد الاجتماعي معاً ، على نحو ما فعل في نتفتة المسرحية : السائح والحمار ، ومسرحية : أبو ريدة وكعب الخير .

هنا نجد الشخصيات النمطية ، مثل السائح الذي يتكلم بلسان مكسور يظنه هو عربياً فصيحاً ومثل الحمار ابن البلد الماكر ، ومثل البربري المضحك الذي يجمع بين الرعونة وطيبة القلب ، ومثل الخاطبة مبروكة التي هي تطوير واضح لخاطبة ابن دانيال في بابة « طيف الخيال » .

كذلك أثرت المقامة — من بين أشياء اخرى — تأثيراً واضحاً في أول مسرحية مصرية تكتب في لون الميلو دراما وهي مسرحية « صدق الاخاء » التي يجهد حوارها في أن يشق لنفسه طريقاً بين أكداس الالفاظ وأكوام المترادفات التي تحفل بها المقامات .

وفي هـذه المسرحية يستخدم مؤلفها اسماعيل عاصم حكاية مكتوبة على نسق حكايات الف ليلة ، ويدير حواراً مسجوعاً على نهج المقامة ، كما يضمن المسرحية بعض المواعظ والحكم التي ترد أحياناً في المقامات .

كما أن اسلوب مسرح العرائس يبرز بوضوح في كوميـديات علي الكسار حيث الشخصية الرئيسية : شخصية عثمان عبد الباسط ، البربري الطيب القلب ، الواسع الحيلة ، اللاذع اللسان ، هو اداء عن طريق البشر لدور الاراجوز ، الدمية التي تقوم بالدور ذاته في مسرح الاراجوز — دون القناع الاسود الذي ارتداه الكسار طبعاً .

وفي أيامنا هذه لجأ رشاد رشدي الى اسلوب المسرح الظلي في مسرحية « اتفرج يا سلام » لكي يعرض قضية وفاء الفرد لنفسه بالمقارنة مع وفاء الناس لقضاياهم العامة .

فهو يجعـل سعيد ، فنان خيال الظل ، يعرض على متفرجيه ما جرى للتاجر خالد بن النعمان ، الذي اصطفاه السلطان ثم عرض عنه ، فخرج من الصفقة وقد خسر كل شيء حتى نفسه .

وفي الوقت ذاته يعرض الكاتب قصة سعيد الخاصة ، الذي اشترى جارية من تاجر يوناني واحبها ، ولكنه لم يستطع التخلص من الحاح ماضي حياتها مع التاجر اليوناني ، على نفسه ، فباعها لآخر ، وشعر تلك اللحظة أنه انما باع نفسه .

فسعيد يرى – عن طريق خيال الظل – حياته الخاصة في حياة الغير ، ثم يمد هذه الرؤية لتسع حياة الناس كلهم ، الناس الذين يراهم سعيد امامه يبيعون – هم أيضاً – أنفسهم ولاء للسلطان وتعلقاً بواحد بعد آخر من اصفيائه .

والبابة التي يؤلفها سعيد تضفي على المسرحية شيئاً من الطرافة – لاشك – وتؤدي بعضاً من الوظيفة الدرامية التي قصد الكاتب لها أن تؤديها ، وهي أن تكون بعداً آخر لشخصية سعيد ، مجسداً عن طريق الخيال .

كذلك استخدم الشاعر فؤاد حداد اسلوب مسرح العرائس ليقدم لنا عرضاً سياسياً طريفاً اسمه « دقي يا مزيكا » قامت فيه الدمى بأدوار شخصيات سياسية هامة ، مثل رئيس الولايات المتحدة وبعض الرؤساء السياسيين الآخرين ، ووجه الكاتب عن طريق اللعب بهذه الشخصيات وعرضها عرضاً كاريكاتورياً فكاهياً ، نقداً لاذعاً لسياسات بلادها ، في عرض خفيف الظل حمل الفكرة والفكاهة وسرعة الحركة ، والقدرة على الاقناع ، وحظي بإقبال كبير من جمهور عريض مما يشير في مجموعه الى تأصل الفن العرائسي في وجدان الناس ، وقدرة هذا الفن على الجمع بين المضمون الجاد والاطار الكوميدي .

على ان اهم تجربة على الاطلاق تتم في حقل استخدام العرائس ومسرح المقامات لكتابة مسرحيات عصرية انما هي تلك التي قام بها الفنان المغربي الطيب الصديقي وقدمها في دمشق عام ١٩٧٢ ، بعنوان « مقامات بديع الزمان الهمذاني » ، فقد انتقى الصديقي بعضاً من مقامات بديع الزمان ونظم منها عقداً جعل واسطته المقامة المصيرية ، واتخذ من هذا العقد وسيلة لعرض باقي المقامة من شكل فني – هو مسرحي في اساسه – ومن مضمون يعكس عصره ، وان اضاف الصديقي الى هـذا المضمون ما جعل منه تعليقاً موارباً على العصر الذي نعيش فيه .

وقد استخدم الفنان المغربي الوسائل التقنية الحديثة من اقنعة وملابس واضاءة ليخدم بها عرضه المسرحي اولاً وليجعله يبدو كما لو كان عرضاً من عروض مسرحيات العرائس .

وكان اختيار اسلوب العرائس في تقديم العرض موفقاً تماماً نظراً لوجود عناصر فنية مشتركة بين فن مسرح العرائس وفن المقامة ، تتلخص في الشخصيات النمطية ، والحادثة الواحدة تعرض عرضاً قصيراً ومركزاً ، وفي الصفات الكوميدية والخلقية للبطل الواحد للمقامات .

ينقصنا ان نعرف الكثير عن الاشكال التراثية للمسرح في المغرب وما تم من تجارب في حقل الافادة منها لتأصيل المسرح العربي . هناك مثلا تجارب هامة نسمع بها قام بها الفنان كاكي في الجزائر والعلج في المغرب .. ولكننا لانعرف عنها شيئاً ذا بال .

والى جوار التراث المسرحي النابع من فنون العرائس ومسرح المقامات ، هناك ظاهرة عروض الشوارع والكرنفالات ، التي عرفت في كل من العراق ومصر والمغرب.

وأول هذه الظواهر المسرحية وأجدرها بالالتفات ، ظاهرة المواكب التي تقام سنوياً للاحتفال بذكرى مأساة كربلاء وآلام الحسين .

وتتركز أهمية هذه الظاهرة في انها قادرة على أن تتمخض عن شكل مسرحي يجمع بين الاصالة والمعاصرة معاً ، فهي تحوي بين دفتيها عرضاً مسرحياً شوارعياً ، ويختلط فيه الواقع مع الخيال ، ويلتحم المتفرج بالممثل ، ويندمج الكل في عرض واحد بحيث يصبح من العسير ان تفصل الممثل عن دوره ولا المتفرج من الممثل .

وهذا لون من الوحدة الفنية تجهد العروض المسرحية العصرية في بلوغه ، وخاصة على أيدي فنانين مسرحيين من طراز بتيروك وجوون ليتلوود البريطانيين وجروتوفسكي البولندي .

كما ان هذه العروض قد اجتذبت بعضاً من الباحثين العرب وأوحت لهم ان يستخدموها لكتابة مسرحيات تستلهم النصوص القديمة للتعزية وتصبها في قوالب فنية معاصرة .

وكان بين هؤلاء الباحث الاجتماعي التونسي الدكتور محمد عزيزة الذي أخرج لنا نصاً من نصوص التعزية ، كتبه الكاتب الفارسي « جونج - ي - شهادينا » واعده عزيزة اعداداً مسرحياً ، فتصرف في لغته ، وان حافظ على روح النص وخطه الرئيسي .

وكانت النتيجة تراجيديا دينية مؤثرة ليس يمنع من اعتمادها عملاً مسرحياً كاملاً إلا أن ابطالها الرئيسيين محظور ظهورهم على الخشبة .

ومن جهة أخرى ، فقد جذبت مأساة الحسين الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي الى كتابة مسرحية عنه من جزئين بعنوان « الحسين ثائراً » و « الحسين شهيداً » والتفت اليها

المخرج اللامع كرم مطاوع ، فضمها بين عرضاً فنياً واحداً باسم : ثأر الله :

وكان كرم مطاوع قـد دعي الى العراق لمشاهدة مواكب التعزية على الطبيعة ، وعاد وفي نفسه انطبـاع قوي عن قدرة هذه المواكب على استحداث فن مسرحي تمتد أصوله في التراث ، وتتعلق بأحداث الحياة الروحية والتاريخية للمسلمين ، ثم تسع — مع هذا مضموناً فكرياً عصريا هو الذي جهد عبد الرحمن الشرقاوي في ان يضمنه مسرحيته .

ومن أسف ان المحظورات الدينية قد حالت دون عرض النص بعـد ان تم اعداده بالفعل .

هناك أيضاً من عروض الشوارع التي تتخذ شكل الكرنفال مايعرف في المغرب باسم مسرح البساط .

ويصف الدكتور حسن المنيعي هذه الظاهرة المسرحية فيقول ، ان المبسطين اي المشتركين في الموكب ، كانوا يتوجهون الى دار المخزن او قصر الملك في جو من الفكاهة والمرح ، وقد ارتدى كل منهم لباساً زاهي الالوان ، وجعل على وجهه قناعاً من الدوم اليابس ، ليتمكن من التلفظ بما شاء من الفكاهات الجريئة أمام الحضرة العلية دون خجل او استحياء ، وفي الطريق تلتحق بالموكب مجموعات من الطوائف بدفوفها .

وحينما يصل الكل الى ساحة القصر ، تأخذ كل جماعة مكانها المخصص لها ، ثم تشرع في تقديم مسلياتها بالاضافة الى الواقعة التي تكون مرتجلة ، وتتناول في الغالب جانبـاً انتقاديا يستغله المشخصون لتبليغ شكاواهم للسلطان .

وتأتي أهمية هذه الظاهرة المسرحية من أنها تجمع بين عدة ألوان من فن المسرح فهي موكب وهي عرض لفنون مسرحية متنوعة كالرقص والموسيقى والسحر ، وهي تمثيل اجتماعي وهي فوق هذا كله تتمخض عن صيغة مسرحية طريفة ، سميتها في مناسبة سابقة مسرح الشكوى وعرض الحال .

ذلك أن هذا الفن المسرحي قد نجم الى الوجود بفضل حـادثة نصب وتدليس تعرضت لها احدى قبائل المغرب ، حين قدمت الى السلطان مولاي الحسن الأول أكياساً من النقود كهدية وحين أقبل الصباح اكتشفت القبيلة ان زعيمها قد ملأ الأكياس بنقود مزيفة . واستولى على النقود الصحيحة لنفسه .

ولما لم تكن القبيلة مستطيعة أن تبلغ السلطان شكواها بطريق مباشر ، فقد اتفقت مع جماعة من أهل فارس على أن يمثلوا الحادثة أمام الملك ، الذي فطن الى الحقيقة بعد العرض ، وأقام على القبيلة قائداً جديداً .

وهناك أمران يستوقفان النظر في الحادثة وما نجم عنها من تمثيل . أول هذين الأمرين أننا نجد تطابقاً كبيراً بين هذه الطريقة المسرحية من الشكوى أو بسط الحال وبين ما قدمته جماعة الفنانين الجوالين الذين كانوا يعرفون باسم المحبظين والذين كانوا يقدمون فنونهم في مصر في المناسبات المختلفة من دينية أو اجتماعية .

وقد شاهد ادوارد لين واحداً من عروض المحبظين في احتفال اقيم عام ١٨٣٠ بمناسبة ختان واحد من أنجال محمد علي . فقد عرض أمام محمد علي عرض مسرحي يجمع بين الرقص والموسيقى والشكوى الاجتماعية ، وذلك أثناء تقديم مسرحية الفلاح عوضين التي تبسط قصة ذلك الفلاح واستغلال جباة الضرائب له ، وضربه وتعذيبه ثم ادخاله السجن .

ثم تعرض المسرحية لوسائل انقاذ عوضين من السجن ، اذ تقدم زوجته مالها وجسدها رشاوي لأولي الامر فيطلقوا سراحه .

وواضح ان هذه شكوى مسرحة قصد بها ان يعلم محمد علي بأن جباته ورجال حكومته كانوا يعيثون في الارض فساداً .

وواضح كذلك – لي انا على الاقل – ان ثمة علاقة كانت تقوم بين المحبظين المصريين وبين زملائهم المبسطين في المغرب ، الذي عرف مسرح البساط في القرن الماضي .

اما الامر الثاني الذي يستوقف النظر في شكل مسرح البساط فهو ما يجري في مسرحية هاملت المعروفة من استخدام التمثيل وسيلة لعرض شكوى هاملت من الملك كلوديوس على انظار البلاط بغرض فضح الملك ، واعلامه بأن هاملت يعرف ان عمه هو قاتل والده .

ويعتقد البروفيسور جون دوفر ويلسون ان هذه المسرحية الداخلية المعروفة باسم مسرحية جونزاجو ، قد اقتبست من مسرحية ايطالية معاصرة لشكسبير كانت تعرض ابان اشتغال شكسبير بكتابة مسرحية هاملت وانه ضمن مسرحيته مشهداً من هذه المسرحية وجعل مسرحيته الاصلية منسجمة مع المسرحية الايطالية في رسم الشخصيات – خاصة شخصية كلوديوس – وفي وسيلة قتل والد هاملت .

غير ان الشبه الغريب الذي يقوم بين مسرحية جونزاجو ، ومسرحيات مسرح البساط وذلك في الهدف المقصود – هدف عرض الشكوى . وفضح المجرم – ربما يدعونا الى الظن بأن مسرح الشكوى أو استخدام المسرح في عرض الشكاوي قد كان معروفاً قبل مسرح البساط .

وجدير بالالتفات ان مسرحية جونزاجو ايطالية ، وان المغرب قد كان على علاقات كبيرة بدول البحر الابيض ، كما تشهد بهذا حياة سيرفانتيس – معاصر شكسبير – وكما تبين من مسرحية عطيل ، المغربي ، المستوحاة من قصة ايطالية ايضاً .

مهما يكن من امر فان مسرح البساط – شأنه في هذا شأن مواكب التعزية – قادر على ان يلد لنا صيغة مسرحية تجمع بين الاصالة والمعاصرة .

فهو – كما رأينا – يلتقط مايحدث في واقع الحياة من احداث ويسعى الى تقديمها على المسرح بهدف الفضح والاثارة . وقد كان هذا دائماً هدف المسرح الكوميدي المرتجل منذ قيام الكوميديا المرتجلة الايطالية حتى الآن .

كما انه جوهر المسرح التسجيلي الذي ابتكره بيتر فايس ، وسعى به الى اثارة الناس وتوعيتهم بما يحيط بهم من أخطار عن طريق الحوادث المنتزعة من واقع الحياة وعن طريق مجموعة من فنون العرض المختلفة ، سماها فايس فنون السوق وسعى بها الى بلوغ هدفه عن طريق المسرح الشامل .

أي انه استخدم الصيغة المسرحية ذاتها التي كان يستخدمها مسرح البساط المغربي .

ويلفت النظر في مسرح البساط – علاوة على الملابس الزاهية والرقص والموسيقى والمهارات المختلفة والسحر – استخدام الاقنعة وقاية للممثل .

فهذا لون طريف من ألوان استخدام « القناع » لا للرمز الى الحالة النفسية للدور الذي يضطلع به الممثل ، ولا لتحييد نفسيات الادوار وصبها جميعاً في قالب واحد ، وانما لحجب الممثل عن الواقع المحيط .

الى جانب مسرح البساط ، عرف المغرب ايضاً ظاهرة مسرحية أخرى هي ظاهرة سلطان الطلبة .

والمعلومات القليلة جداً التي تسربت الينا في المشرق عن هذه الظاهرة تصفها بأنها

عيد سنوي يقام كل عام في مدينة فاس، اذ ينتخب طلاب المدارس ملكاً من بين صفوفهم، يحق له أن يحكم المدينة يوماً بأكمله ، ويأتي حاكم البلاد بنفسه ليحييه .

والذي يدعو الى التأمل في هذا العيد ، انه يستخدم الهواة ، يجعل منهم ممثلين ليوم واحد ويدعوهم الى انقلاب شامل في حياتهم وفي الدور الذي يقومون به كل يوم في واقع الحياة ، بل ويدخل رأس النظام الاجتماعي ذاته « الملك » في اللعبة التمثيلية بأن يجعله يعترف بالملك التمثيلي ويأتي ليقابله ويستمع الى ما يطلبه هو ذاته ، أو ما يطلبه اخوانه الطلبة الذين انتخبوه .

والذي أعرفه أن الطلبة قد استخدموا هذا العيد وسيلة لابلاغ مطالبهم الى الملك في بعض المناسبات . فكان هذا العيد قد استغل ايضاً كلون مؤقت من ألوان مسرح البساط ، وان كان الالحاح هنا هو على طابع العيد وشباب المشتركين فيه وليس على الشكوى من الأوضاع .

وليت المزيد من المعلومات قد بات متاحاً لنا في الشرق كيما نحلل هذه الظاهرة ونحاول تصنيفها تصنيفاً دقيقاً .

أما وهذه المعلومات اليقينية غير موجودة ، فليس لنا الا أن نقول أن الطابع الفانتازي لهذا العيد يجعله – مسرحياً – يندرج تحت لون الأوبريت(١) . فهو قادر على أن يلد لنا أوبريتات من نوع « حكم قراقوش » ، التي مصرها نجيب الريحاني عن مسرحية انجليزية ، ولو حدث هذا العيد الطريف الذي يخلط الواقع بالخيال ، والذي يدور حول رغبة متأصلة في كل منا تنادي من الاعماق : آه لو كنت ملكاً ، اذاً لاستطعت أن أنشر العدل ، وأقر الاوضاع وأبسط السلام على جميع الأرجاء ... الخ .

وفي مصر قام مسرح السامر ، وهو عرض لفنون مختلفة يتم في العراء ، ويتحلق حوله المتفرجون ويجمع بين الرقص والغناء والتمثيل .

وهو في شكله الدائري ، وفي بساطته – فناً وجمهوراً – يشبه مسرح الحلقة ،

---

(١) يبدو أنها موجودة على شكل دراسات قام بها كل من الفنان أحمد الطيب العلج والباحثان : عبد الله شقرون وعبد الله المشتركي ، ولكن هذه الدراسات غير متاحة لنا في المشرق ، رغم الحاحنا في طلبها .

المعروف في المغرب ، غير أن مسرح السامر يمتاز عن مسرح الحلقة بأنه أميل الى حفلات السمر ، وأنه يعتمد على المواهب المحلية لأهل الريف المصري ، الذين ثبت عندهم هذا الفن، وأن استعان بالغازية وهي راقصة محترفة تجول بين قرى الريف .

وقد استغل الكاتب المسرحي المصري صيغة مسرح السامر ، في مسرحيته المعروفة « ليالي الحصاد » ليحكي قصة الشابة الحلوة « صنيورة » التي فتنت أهل قرية بأكملها عن أنفسهم ، وأثارت المنازعات بينهم وبين قرية مجاورة ، وحملت الرجال كلهم على تمني الزواج منها ، وأودت بعقل واحد منهم فقتل أخرى وهو يحسب أنه قتل صنيورة .

واستخدم محمود دياب في هـذه المسرحية صيغة مسرح السامر بما فيها من تمثيل وغناء والعاب مختلفة ، وأضاف الى هذا نوعاً من تمثيل الفنان المقلد ، فجعل بعضاً من شخصياته يتقمصون شخصيات معروفة في القرية فيقلدون أحوالها وكلامها وتصرفاتها ، ثم استخدم فن المقلد هذا ليدفع بعقدة المسرحية الى الحل ، حين جعل الشخصية الرئيسية للمسرح تتقمص شخصية قاض وتأمر بقتل صنيورة فيأخذ « علي الكتف » الذي يشتهيها أكثر من الكل ، الأمر على محمل الجد ، ويحاول تنفيذ الحكم فيخطىء عقله الملتاث ويجعله يقتل غيرها .

والمسرحية تفيد مما يتيحه مسرح الحاكي - المقلد من دخول وخروج من الحقيقة الى الوهم وبالعكس ، ليروي قصة المسرحية بطريقة مؤثرة ، كما يفيد من صيغة المسرح السامر في نشر جو من المرح والسمر يضفي على المسرحية تلقائية تشبه تلقائية الكوميديا المرتجلة .

ومن قبل محمود دياب كان توفيق الحكيم قد حاول - على نحو من الانحاء - أن يتخذ من مسرح السامر قالباً يصب فيه حكاية حدثت في الواقع ، ومؤداها أن جمعاً من الفلاحين توهموا أن اقطاعياً كبيراً قد جـــاء يشتري أرضاً في ناحيتهم كانوا يودون الاحتفاظ بها لانفسهم فقرروا ان يجمعوا من أنفسهم مبلغاً من المال يغرون به الاقطاعي الكبير على أن يتنازل عن رغبته . ولم يكن هذا الاقطاعي في حقيقة الامر الا مجرد زائر عادي تصادف وجوده في الناحية .

وقد استغل توفيق الحكيم هذه الحكاية الطريفة فنسج حولها أحـداث مسرحية الصفقة وصبها في القالب العام لمسرح السامر ، وعني بتبسيط لغتها الفصحى وقربها قدر الطاقة من لغة التخاطب اليومية للفلاحين ، وصممها بحيث تقبل التمثيل في الهواء الطلق

بدون مناظر ، ولا خشبة مسرح ، وأدخل فيا بعض العادات الشعبية المأثورة ، مثل الندب والدق على الدفوف وترديد المرثيات الشعبية المعروفة باسم « العديد » ومثل الرقص والغناء ودق المزاهر . كما ضمنها ثمرة الحلاقة الكاركاتورية المعروفة في الكوميديا الشعبية .

وقد كان لهذه المحاولات الواضحة للاقتراب من فن السامر أثر كبير في الترحيب الواضح الذي قوبلت به المسرحية لدى عرضها ، فقد اثبتت أنها من أكثر مسرحيات الحكيم جمهورا .

وكان يوسف ادريس قد دعا قبل هذا بسنوات « ١٩٦٣ » الى استخدام مسرح السامر وسيلة لخلق مسرح مصري لا يعتمد الصيغة المسرحية التي استوردناها من الغرب في أواسط القرن الماضي .

وكتب يوسف ادريس تأييدا لدعوته ، مسرحيته الاخاذة « الفرافير » غير انها لدى التحليل الدقيق ، قدجاءت نموذجا واضحامن نماذج الكوميديا الشعبية بصفةعامة .

فهي تعتمد الشخصيات الكوميدية الجاهزة والمعروفة في الكوميديا الشعبية من أمثال الثنائي الفكاهي : السيد والخادم ، ومن أمثال « الحرمة الشلق » وهي المرأة المفترسة السليطة اللسان التي تفتك بزوجها الخانع ، وهذا الاخير هو ايضاً من انماط الكوميديا الشعبية المعروفة .

كما تستخدم « الفرافير » مادة الاضحاك المألوفة في كوميديا الشعب ، من نمر فكاهية تعتمد على المهارات البدنية واللفظية ، ومن مباريات السباب المعروفة في مصر باسم الردح ، ومن تعليق ساخر على الشخصيات وما تفعل وما تلبس .. الخ .

فالفرافيرإذن أقرب الى النمط العالمي للكوميديا الشعبية الذي يتداخل فيهتهريج السيرك بنمر الكباريه ، بألعاب الحواة ، بفن الاراجوز ، منها الى فن السامر الذيقصد المؤلف بكتابته للمسرحية أن يقدم للناس نموذجا تطبيقيا منه .

ودعا توفيق الحكيم في كتابه « قالبنا المسرحي » الى تبني مسرح الراوية — المقلد — مع الاستعانة بالمداح احياناً ، لخلق قالب مسرحي عربي يسع انتاجنا المحلي بكل مافيه من خصائص قومية هي ملك لنا وحدنا ، ولا يرفض — مع هذا — ان يحتوي فن العالم الواسع .

ويرى توفيق الحكيم في مسرح الراوية – المقلد مزايا كبيرة ، اولها تحطيم الحاجز الفاصل بين الفنانين وجمهور النظارة ، واشتراك الجمهور في التمثيل عن طريق اللعب على المكشوف امامهم ، فالفنان يقول لمتفرجيه ، انا امثل امامكم . اقلد لكم فلاناً وفلاناً ، ثم يروح يعرض عليهم فنه واسرار فنه معاً – مايسميه الحكيم الفرجة على الثوب وبطانة الثوب معاً ، ومن ثم تتخلق لدى المتفرج مسرة مزدوجة .

وليس في هذا المسرح خشبة ولا ديكور ولا اضاءة ولا تنكر ولا ملابس ، وانما العمدة فيه على العنصر البشري ، على مهارة المقلد والرواية ، وقدرتها على شد انتباه الجمهور .

وهذا بدوره يؤدي الى مزية ثالثة هي سهولة تنقل العرض المسرحي بين سواد الشعب في القرية والمصنع ، والاسواق .

ومثل هذه الصيغة المسرحية يمكن ان تحتوي التراث الشعبي العربي مثل قصص الاغاني ومقامات بديع الزمان والحريري ، وكتب الجاحظ .

وقد قدم توفيق الحكيم بين يدي دعوته هذه نماذج اختارها من الادب المسرحي العالمي ورأى أنها يمكن ان تصب في القالب المقترح بنجاح . غير ان هذه النماذج العالمية لم تثبت صحة القضية ، وانما الذي أثبت صحتها بالفعل هما عملان مسرحيان لم يكتبها الحكيم نفسه بل كتبها : الكاتب المصري ، نجيب سرور ، والفنان المسرحي المغربي : الطيب الصديقي .

كتب نجيب سرور عملا مسرحياً بالفعل ، وان اتخذ لدى النظرة الاولى المستعجلة شكل القصيدة الدرامية .

ففي مسرحيته « يس وبهية » حكى الشاعر حكاية العاشقين : يس وبهية اللذين يحول ظلم الاقطاع بينهما وبين الزواج فهو يغتصب الارض أولا ، ثم يحاول من بعد ان يغتصب الفتاة ذاتها لولا ان هبة جماعية تثور في وجه قوى الظلم التي جاءت تحجز على المحصول وفاء لديون . وفي الهبة يموت يس فتفقده حبيبته للابد .

وقد صب الشاعر مسرحيته في القالب الشعبي شبه الدرامي المعروف باسم «شاعر الربابة» الذي كان يروي لرواد المقاهي الشعبية قصص الابطال الأقدمين : أبي زيد الهلالي ،

والزناتي خليفة وكان يؤدي المقاطع التي يدور فيها الحوار بين الابطال اداء تمثيليـاً ويعلق احياناً على ما يدور من أحداث .

هذا القالب اتخذه نجيب سرور لمسرحيته ، بعد أن وضع فيها مضموناً تقدمياً ، صور فيها انتقال أهل قرية مصرية من التواكل وشرب المعسل والقاء التبعات على القدر الى العمل الجماعي الذي له تقاليد في حياتهم . فهم يكافحون غزوة رجال الادارة لهم ومحاولتهم الاستيلاء على المحصول على نحو مايكافحون الاوبئة والحرائق ، كما يوضح أحد مشاهد المسرحية .

وبهذا تحتوي المسرحية جوهر الدراما من موقف يتطور بصراع ، وينتقل من حال الى حال .

وقد ظن الكثيرون حين عرضت المسرحية لأول مرة ، ان هذا لون جامد من الوان الدراما وان الذي جعل منه مسرحية هو جهود المخرج كرم مطاوع .

غير ان الفحص الدقيق للمسرحية يوضح أنها نص درامي في المحل الاول ، فهي تحوي الصراع الملتهب الذي تقدمت الاشارة اليه .

وهي تصور شخصيات واضحة متايزة ، وهي تقدم قطبين بارزين يدور بينهما الصراع : شر الاقطاع ، وخير الفلاحين . كما ان النص يحوي حواراً نابضـاً في مواضع كثيرة ، ويمتد بالخيال والكلام الى احداث ماضية يربطها بالاحداث الحاضرة . وفي خلال هذا كله يقدم لنا نجيب سرور القرية المصرية بمعتقداتها وأغانيها ، وفقرها المادي ، وغناها الروحي تقديماً مؤثراً .

ثم يضيف في السطور الأخيرة للمسرحيـة لمسة آسرة ، حين يتحدث لأول مرة عن نفسه كشاعر اختفى طول الوقت وراء الشاعر التقليدي ، فيصور حاله هو الآخر ، حال الشاعر العصري المنفي من بلاده ، الجائع المحروم ، الذي لايرى أمامه سوى جليد في شتاء قاس ، ومـع ذلك فهو يتذكر ويحنو على احداث حارة تدور في قرية تتلظى بالغضب .

فالشكل الذي تعتمده المسرحية اذن هو : شكل شاعر الربابة مطوراً الى شكل الحاكي والمقلد ، أي الراويه والممثل ، وما فعله المخرج بتقديم المسرحية على الخشبة كان

تجسيداً ان يكن ذكياً فهو مستمد من جوهر العمل الاصلي وليس تزيداً عليه ،أو اكراهاً له على ان يحمل مالم يخلق لحمله ، كما ظن النقد يوماً .

وفي قالب الراوي والمقلد أيضاً كتب الفنان المغربي الطيب الصديقي مسرحيته « ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب » وفيها صور الحياة العريضة التي عاشها هذا الشاعر الشعبي في القرن السادس عشر ، والتي قضاها كلها جوالاً ، يقول الشعر ، وينثر الحكم ، ويعانق الحياة والناس أوسع عناق .

وقد قسم الصديقي عمله بين الرواية والمشاهد الممثلة ، وجمع في العرض المسرحي بين الفرجة والفكرة ، وتوجه بعرضه أساساً الى الجماهير الشعبية العريضة التي كافأته على جهده بالاقبال الواسع وهو اقبال شاهدت بعضاً منه حين عرضت المسرحية في احد الاقاليم الصحراوية في المغرب — منطقة ورزازات ، فعاينت متعة الجماهير واقبالها على هذا اللون الشعبي من المسرح .

وفي شكل الحاكي والمقلد كذلك كتب الفنان السوري سعد الله ونوس مسرحيته اللافتة النظر : « مغامرة رأس المملوك جابر » وفيها يستخدم شخصية الحكواتي ، الذي يروي سير الاقدمين لرواد مقهى شعبي صغير .

فهو يحدثهم عن مرحلة خطيرة من مراحل التاريخ العربي ، حين تتعرض بغداد لغزو خارجي من قوى الاعداء بينما الصراع الداخلي على السلطة يدور بين كبار ساستها بين الخليفة ووزيره الاول .

يروي الحكواتي مقاطع من حكايته ، ونشهد امامنا مقاطع اخرى يؤديها الممثلون ويدور حوار بين الحكواتي وبين رواد المقهى ، بينما يكون في قاعة العرض افراد من الناس يتولون التعليق الشامل على ما يدور على الخشبة من احداث وحوار .

وبهذه الطريقة يعرض ونوس علينا حكايته ، ويعلق عليها تعليقات ذكية ، بحيث يربطها بالحاضر وان كانت احداثها تدور في الماضي .

وفي المغرب نبه عبد الله الشتوكي الى اهمية مسرح الحلقة فيتراث المغرب ،ووصف هذا المسرحبأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء علىشكل حلقة يدور وسطها التمثيل.

أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة يفيضون فيها ويبتكرون من خلال ملخص

سريع للاحداث يعطى لهم من قبل . وملابسهم كلها ملفقة ، تسخر من كل محاولة لمشاكلة الواقع والرجال فيهم يقومون بأدوار النساء .

ويحرص ممثلو الحلقة على ارضاء جمهورهم عن كل سبيل ، فهم يواجهون الجزء الاكبر منه بوجودهم، بينما الجزء الباقي يرضونه بأن يقتربوا منه بظهورهم الى درجة الملامسة فيستغني المتفرج بهذا عن رؤية وجه الممثل .

والى جوار هذا ، يسعى الممثلون في مسرح الحلقة الى دعم فكرة اشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين الى المساهمة في التمثيل الى جوار قطع التمثيل بين الحين والحين بطلب توسيع الحلقة أو تضييقها ، أو الصلاة على النبي وأولياء الله الصالحين ممن يتواجدون في منطقة التمثيل .

وهذا الوصف لمسرح الحلقة المغربي يربط بينه وبين عروض الشوارع التي كانت معروفة في القرن الماضي ، ومن أشهر من قدموها جماعة المحبظين الذين تقدمت الاشارة اليهم . كما يربط بينه وبين فصول الكوميديا المرتجلة ، التي كانت تعتمد — هي الاخرى — على ملخصات للفصل المسرحية تعطى للممثلين، كي يقوموا باداء تمثيلي فوري يعتمد على هذه الخطوط العريضة وعلى مخزون الممثل من نكات وحركات وأشعار وازجال بالاضافة الى ما يلمع في ذهنه اليقظ عن مادة تأتيه فور الساعة .

وهناك علاقة ثالثة بين مسرح الحلقة والحلقات التي كانت تنشأ حول فن الحاوي والتي كانت تجمع بين العاب السحر ، وخفة اليد ، والمسامرة ، وشيء من التمثيل، وصف بعضاً منه ادوارد لين في كتابه المعروف ، وأضفت اليه أنا مزيداً من التفصيل في كتابي « فنون الكوميديا » .

وكان كاتب هذا البحث قد دعا الى الافادة من صيغة المسرح المرتجل في اضفاء حياة جديدة على المسرح العربي وذهب الى أننا لو رجعنا الى تراث الفصل المضحك الذي كان يقوم في القاهرة والمسارح الشعبية وذلك منذ أواخر القرن الماضي الى قرب نهاية العشرينات من القرن الحالي لوجدنا في هذه الفصول كثيراً مما يقرب بين فن المسرح ووجدان الناس.

اذن لوجدنا شخصيات شعبية تقليدية قد حفرت لنفسها مجريات عميقــة ، ونمراً فكاهية جاهزة للاستعمال ، ومهارات فنية وبدنية كانت الضرورة تقضي بأن يتمتع بها الفنان كي يعجب الجمهور ، الذي كان ملك العرض المسرحي دون منازع اليه يتوجه الفنان بفنه

ولسخطه أو رضاه يعمل ألف حساب ، ولعطاياه يجهد دون خجل ، فضلاً عن أنه كان يحرص على أن يلغي ــ ما استطاع ــ الحاجز الذي يقوم في الوقت الحاضر بين الفنان المتفرج ، وذلك باشراك المتفرج في العرض المسرحي ، اما بالتوجه اليه بالخطاب ، أو بتبادل التعليق بين الفنان المتفرج أو ــ أحياناً ــ بدعوة المتفرج الى المشاركة الفعلية في العرض عن طريق التطوع .

وقد استجاب الفريد فرج ، الكاتب المسرحي المصري ، الى هـــذه الدعوة حين وضع مسرحيته الأخيرة « جواز على ورقة طلاق » وفيها يستخدم الحيلة المسرحية المعروفة ، حيلة مؤلف ومخرج يناقشان مسرحية مما بسبيل اخراجها للناس ، بما يوحي بأن المسرحية مازالت في دور التكوين ، وان نصها لم يثبت على شكل نهائي ، بـل هو عرضة للتغيير حسب نتائج الصراع بين المؤلف والمخرج وحسب الفهم الذي يبديه الممثل الأول والممثلة الأولى كل لدوره ويزيد الفريد على هذا الجو الموحي بمسرح الارتجال سمة أخرى من سمات هذا المسرح وهي التوجه بالخطاب المباشر الى الجمهور على سبيل اشراكه في الاهتمام الخلاق بالعرض .

كما يستخدم النمر الفكاهية التي تعتمد على مهارة الممثل في الأداء بالقول وبالحركة معاً ، وذلك حين يدفع ببطله مراد الى احدى الحانات ليشرب حتى يسكر ، ثم يأخذ بتقليد شخصية السكران في الافلام المصرية كما يؤديها الفنان شكري سرحان .

ويستخدم الفريد فرج أيضاً النمر التي تعتمد على الوهم ، وهي أيضاً من تقاليـــد الكوميديا المرتجلة ، فيجعل بطلته تخاطب دجاجاً وهمياً بالتمثيل الصامت ، وتقدم له الغذاء .

ويطور هذه الحيلة من بعد بأن يفترض وجود صديق لبطله مراد بين الجمهور ، بحيث يتوجه اليه مراد بالخطاب ، وينشىء معه حواراً طويلاً أثناء مبـاراة للتنس تقوم بين الاثنين يؤدي مراد حركات وهمية لها ، وبينما تتوالى كلماته في مخاطبة الصديق المتخيل . وبمثل هذا الجو الموحي بالارتجال ، وبهذه العناصر المنتزعة من تقاليد ذلك المسرح ينجح الكاتب في أن يقبض على انتباه جمهوره ، وتتبعه للموضوع الجاد الذي تعالجه المسرحية وهو استحالة الزواج بين فتاة من الطبقة العامة بفتى من طبقة موسرة .

ويضيف الفريد الى ما تقدم عنصر الميلو دراما ، كي يزيد من كم الاثارة في مسرحيته .

والميلو دراما هي ذاتهاعنصر رئيسي في التصور الشعبي للمسرح . وتراثهاالطويل في الخارج ، وفي مصر ، قد جعلها شكلاً مسرحياً مقبولاً لدى الجماهير العريضة ، يمكن استغلاله لخدمة القضايا الاجتماعية الملتهبة(١) .

الى جوار هذه الأشكال المسرحية التراثية ، لجأ الكاتب المصري شوقي عبد الحكيم الى لون من المأثورات الشعبية لاصلة له بالمسرح ، وهو لون الموال الشعبي فأنشأ فيه بعضاً من مسرحياته .

ففي مسرحيــة « شفيقة ومتولي » ، استغل الكاتب حوادث الموال المعروفة لينشىء تراجيديا شعبية تقوم على فكرة القدر كما يتصوره الشعب في مصر .

فهذه شفيقة : فتاة متفتحة بالحياة منذ حداثتها تهوى فيها كل ما هو جميل . وهي تتعرف الى النداهة — القوادة هنادي فتفتح عينيها على مباهج الحياة :الملابس، الحلي ، المال كل ما لم تكن رأته من قبل .

وتزل الفتاة ، وتحترف بيع جسدها ، الى أن يأتي اخوها متولي فيقتلها تخلصاً من العار .

والمسرحية تعالج — في بساطة آسرة —فكرة القدر لدى الشعب، فهو قوة دافعة لاراد لها . هو أمر مكتوب للمرء قبل أن يولد ، وهو طريق لابد له أن يمضي فيــه ، شاء أم أبى .

ولكنه وعلى عكس قدر الاغريق ، قدر عادل .

ان شفيقة تعترف في اعماقها بأن القتل جزاء عدل على ما أقدمت عليه . وهي تشير الى تبعة جزئية للقوادة هنادي ، ولأبيها الذي رآها تمشي في بداية طريق الغواية فلم يتصد لها بقوة كافية .

غير أنها تسلم بأن التبعة الكبرى — في النهاية — على عاتقها هي وحدها .

(١) راجع كتابي : مسرح الدم والدموع .

من أجل هذا تروح شفيقة تنتظر مقدم أخها في كل ليلة ، ليقتص منها القصاص العادل . حتى اذا جاء فعلا ، لقيته كما تلقى حبيباً لها . فهي ترتدي له الثوب المزوق اللامع على اللحم ، وتتخيل أنه سيأخذها في حضنه ، ويشبك يديه في يديها ويضع صدره على صدرها وتغطي القاسه وجهها .

وتستخدم المسرحية بعضاً من عناصر مسرح السامر ، تنتقي منه الغازية ، الراقصة المحترفة التي يطرب لفنها أهل الريف .

ولكنها هي غازية من نوع مختلف أنها ترقص وفاء لوعد مكتوب عليها ، وليس لكسب القوت . وحين تسقط ذات مرة في أحد سوامر الريف ، وتموت ، وتوارى التراب ، يوقظها الهاتف من الموت ، ويدعوها الى مواصلة الرقص فانها ماتت قبل تمام الوعد .

والاب يحكي قصة هذه الغازية بالكلمات ، فيرسم بهذا صورة مؤيدة لفكرة القدر المحتوم الذي لامهرب منه ، والذي هو من نصيب شفيقة . فحتى الموت قبل الاوان لاينقذ المرء من القدر .

وهكذا تتضافر الحكاية مع الحوار الشاعري المكثف ، مع الرقص وغناء الكورس على تجسيد فكرة القدر المصري العادل ، الذي لامفر منه ، وتخرج من هذا كله تراجيديا شيقة مؤثرة . وان كان عيبها الرئيسي ان الايمان بهذا القدر الصارم لايتيح للكاتب الا أعمالاً محدودة المجال سواء في الحجم أو في الجمهور الذي تتوجه اليه .

وهو جمهور آخذ في النقصان في المدينة والريف معاً . وان لم يمنعنا هذا كله من القول بأن الكاتب ينجح فعلاً في أن يحول الموال الشعبي الى عمل مسرحي .

يبقى بعد كل هذا التراث العظيم الذي خلقته لنا ألف ليلة ، الذي كان ذا أثر فعال على صيغ المسرح العربي منذ أن نجم بشكله النظامي المكتوب على يدي مارون النقاش .

لقد استوحى النقاش الف ليلة حين كتب مسرحيته « ابوالحسن المغفل » ، كما لجأ اليها أحمد ابوخليل القباني ليقدم بعض مسرحياته القائمة على خليط من الشعر والغناء والحادثة المثيرة .

وتسربت حكايات الف ليلة الى المسرح الشعبي فشكلت هذه المسرحيات تشكيلاً قوياً ، على نحو ماتجد في بعض مسرحيات يعقوب صنوع ، وعلي الكسار ، ونجيب الريحاني وبديع خيري مما أوضحته بالتفصيل في كتاب « فنون الكوميديا » .

ثم جاء توفيق الحكيم فاختار الشخصية النسائية الرئيسية في هذه الحكايات : شخصية الراوية الفاتنة شهرزاد ، التي تقدمت لتفتدي بنات المسلمين ، وراهنت بحياتها كي تستل الوحش من روح شهريار .

وبهذا انصرف الحكيم عمـا في حكايات الف ليلة من مدهشات وغرائب وفضل أن يغوص في نفس كل من شهرزاد وشهريار ليتبع ما جرى هناك من تحول لا تلتفت اليه الحكايات كبير التفات .

هذه الدراما الداخلية التي تحيط بحكايات الف ليلة احاطة الاطار بالصورة جعل منها توفيق الحكيم واحدة من امتع واعمق ما كتب ، وعرض فيها للغز وجده يتمثل في شهرزاد : أهي عقل كبير ، أم قلب رحيب ، أم جسد وفير ، أم تراها هذه الأشياء جميعاً ؟

ان شهريار ينكر منها — على رغمه — جانب الجسد ، ويحاول ان يتسامى بها الى مستوى العقل الخالص .

ووزيره وصديقه قمر يرى فيهـا جانب القلب وحسب ، ومن ثم يقع مدلها في غرامها .

بينما العبد يراها جسداً وحسب — جسداً يشتهى . وهي تقبل منهم جميعاً هـذه التفسيرات المتناقضة ، لأنها كالحياة ذاتها ، تجمع بين المتناقضات .

وحين تنتهي المسرحية ، يكون شهريار قد وصل الى موقف مستحيل . لقد انكر القلب والجسد في علاقتـه بشهرزاد ، ولكنه لم يستطع أن يخلص نفسه من أسارهما ليندفع الى علاقة عقلية صرف مع حبيبته الفاتنة .

ويكون على شهرزاد أن تطرده طرداً من عالمها ، لأن موقفه المستحيل هذا يهدد الحياة ذاتها وشهرزاد هي الحياة .

وهكذا يطور الحكيم شخصيتي شهريار وشهرزاد الى شيء أعمق بكثير مما نجده في

حكايات الف ليلة ، من ملك دموي يثوب الى رشده من بعد ، وفتاة شجاعة تقنص — بالحيلة والذكاء — لنفسها زوجاً وتلد منه أولاداً وتعيش في ثبات ونبات .

* * *

ويهدف تطوير الف ليلة أيضاً ، كتب ألفريد فرج اثنتين من مسرحياته الشائقة : الاولى « حلاق بغداد » والثانية : « علي جناح التبريزي وتابعه قفة » .

في المسرحية الأولى ، استوحى الكاتب حكاية يوسف وياسمينة ، من حكايات الف ليلة وغير في ظروفها ووقائعها ، وأضاف حكاية ثانية الى المسرحية ، اختارها من احدى قصص الجاحظ في كتابه « المحاسن والاضداد » .

ثم جعل الفريد فرج يقص علينا مغامرات حلاق بغداد ، الفضولي ، الطيب القلب ، الذي تقع على رأسه النكبات ، فلا هو يستطيع توقيها ، ولاهو راغب في أن ينأى بنفسه عنها .

يفعل هذا لان به رغبة حراقة في الانتصار للشرف والعدل ، والتنديد بالظلم ،

فهو بهذا المضحك الشعبي التقليدي ، الطويل اللسان ، الحار العاطفة الراغب في الخير ، وان لم ينس نفسه أبدا ، يعبر عن الشوق البسيط للعدالة .

وقد لفتت المسرحية نظر رواد المسرح فأقبلوا عليها ومدحها النقاد جميعاً ، واثبت بها الكاتب أن تراثنا غير المسرحي قابل للتطويع والتشكيل ليصبح عروضا مسرحية حية تجتذب الجمهور الواسع ، وتقبل ما يصب فيها من افكار معاصرة .

وقد اثبت الفريد فرج من بعد هذه القضية بطريقة أوضح وأوقع حين كتب مسرحيته الفاتنة : « علي جناح التبريزي وتابعه قفة» .

في هذه المسرحية يستخدم الكاتب حكايتين أخريين من حكايات الف ليلة هما حكاية معروف الاسكافي ، وحكاية الوليمة الوهمية التي جاءت ضمن حكايات مزين بغداد .

والكاتب يمزج مزجا عضويا مؤثرا بين الحكايتين، ليخرج لنا شخصيتيه الرئيسيتين في المسرحية ، التاجر الموسر سابقا المفلس حالا واسمه ، علي جناح التبريزي ، وهو يعيش في الوهم ويقتات عليه ، وبفضل الوهم يفلح في أن يحول أمور مدينة بأكملها تحويلا كبيرا يعيد فيها توزيع الثروة ، ويجتذب انتباه العامة وحبهم ويستولي على قلب

ابنة الملك التي تحبه حتى بعد أن ينكشف الوهم الذي يعيش فيه والشخصية الثانية :هي شخصية ، قفة الفقير المعـدم ، الشديد الفضول ، الواقعي الصرف ، والذي هو النقيض التام لعلي جناح .

والفريد فرج ينجح في أن يخلق من هذين النقيضين ثنائيا فكاهيا يتخذه مادة للفكاهة . ووسيلة لعرض قضيته المسرحية وهي : ماذا يكون موقفنا من الثائر الذي لا يملك سوى حلمه كي يقدمه للناس ؟.

انعتبره دجالا ؟ أم نبيا ؟ وهل ندينه اذا لم يتحقق حلمه ، أم نقول : تكفينا منه الاشارة ؟.

ان استلهام الف ليلة هنا قد حقق اعلى مستوى له بلغة كاتب مسرحي عربي ذلك أن « علي جناح التبريزي » تقف شامخة في رأي الف ليلة - تقف بصلابة ، وان لم يضعها هذا من التطلع الى آثار غير العرب من الكتاب المسرحيين من امثال ، شكسبير وبريشت .

اذا رحنا — بعد هـذا — نجمع السمات المشتركة بين هـذه الاشكال المسرحية والمختلفة ، المولود منها والمولد نوجدناها تتلخص فيما يلي :

• انها جميعا توجه نفسها الى جماهير الناس ، وتحتفي بهم ، وتعمل لرضاهم أو سخطهم كل حساب . فالجماهير هنا هي ملكة العرض المسرحي بكل معاني الكلمة .

لهذا فان هذه المسرحيات شديدة الالتصاق بالمجتمع ، تعكس آلامه وتجسدها ولا تنفصل عنها بحال .

• ينعكس هذا على الصيغة الفنية التي تتخذها بعض هذه العروض المسرحية فهي تجمع بين ألوان فنية متعددة ما بين رقص وتمثيل والعاب سمر ، وتتبع في هذا المزاج الخاص الذي أبداه جمهور المسرح العربي منذ نشأته .

كما أن كثيرا من هذه العروض يسعى الى اشراك الجمهور اشراكا مباشرا في العرض، عن طريق دعوته للاسهام فيها تطوعا .

• ان هذه العروض والمسرحيات بفضل التصاقها ، في الشكل والمضمون، بوجدان الشعب قد حققت جماهيرية ملحوظة .

وهذا كله يدعونا الى ان نعتقد ان الطريق الى مزيد من الجماهيرية للمسرح العربي ينبغي ان تكون فيه هذه المعالم السالفة الذكر .

ينبغي ان يستند المسرح العربي الى أصوله التراثية ، المسرحي منها والقابل للمسرحة وأن يعكس المزاج الشعبي الذي يفضل الدراما الشاملة ، على دراما الكلمة وحدها ، وأن يضع نفسه في خدمة القضايا الشعبية البارزة ، من سياسية واجتماعية والاخلاقية ، مراعياً في هذا حب الشعب لان يرى قضاياه معروضة عرضاً حياً يغلب عليه التفاؤل والأمل في المستقبل .

ان السير على هذا النهج كفيل بأن يزيل الغربة التي لاتزال تقوم حتى الآن بين الجماهير وفن المسرح ، كما أنه يحقق مزيداً من الانتشار للمسرح العربي داخل الوطن العربي الواحد وفي الوطن العربي ككل ، ومن ثم في العالم الواسع .

علاقة المسرح بالدولة والمجتمع (١)

علي عقلة عرسان

المسرح حياة ، حياة غنية عميقة متنوعة ثرة بالعطاء عامرة بالصراع والفعل ، متطورة أبداً مليئة أبداً لاتعرف الشيخوخة ، غناها غنى الطبيعة وعمرها عمر الوجود .

وغاية البشرية وهدف نضالها – منذ انسان لاسكو وحتى الآن – أن ترقى بحياة الجنس الانساني وتتغلب على الطبيعة في محاولة لاخضاعها وفك رموزها والسيطرة عليها.. والبشرية كي تصل الى نتائج ايجابية في سعيها ذاك تضع تجربتها ومعارفها في قوانين وقواعد وقيم .. وتروي هذا النبت الذي يتنامى جيلاً بعد جيل بماء المنطق كلما احتاج الى ذلك وترسخ جذوره يوماً بعد يوم متصاعدة في اقامة صرح حضارتها . لقد أوجدت

السحر والخرافة ، واللغة والدين ، والقوانين العالمية والقيم الاخلاقية والعادات والاعراف والتشريع ، وصانت معارفها وطورتها ، كل ذلك في سبيل الحفاظ على الحياة واغنائها والتسامي بها .

وتحمّل العنصر البشري مرارة وآلام العصور الأولى وقطع مراحل تحول وتطور جنسه حتى وصل الى مرتبة الكائن البشري الذي نراه اليوم ، ورسخ قدمه في الوجود كأفضل الكائنات وأرقاها ، فهو يملك المنطق ، والقدرة على العمل النافع ، والتفاهم ، والاحساس بالحيـاة ومعناها ، ويملك أيضاً الرغبـة في تغيير الحياة — بدءاً من تغيير الذات — باتجاه الأفضل ، ومع هذه الرغبة — رغبة التغيير باتجاه الأفضل — بدأت مسيرة تلك العلاقة الجدلية الحية بين الفن — وعلى رأسه المسرح — وبين المجتمع .

تلك العلاقة التي تعبر عن حاجـة حيوية في الافراد لخوض تجربة ، أو معايشة احساس ، أو قطف ثمار متعة مع الجماعة ، وعن حاجة الفرد الى التواصل مع الجماعة ليبثها همومه وأحاسيسه وأفكاره ولينقلها الى ساحات رؤاه ويزودها بخلاصة تجربته في الحياة وينقل اليها متعته أو معاناته ، وهو بهذه الدوافع لديه يعبر عن حالة وحدة عاشها في الوجود بمعزل عن الجماعة ولا يريد لهذه الحالة أن تدوم كما لا يريد لنتائج هذه التجربة أن تبقى بعيدة عن الناس ، فهو يريد أن ينقلها للجماعة معتزاً بها وطامحاً لأن يضع كل فرد من الجماعة بمثل الحالة الانفعالية والشعورية والفكرية التي كان فيها ليصل بهم الى القناعة التي وصل اليها بعد خوض التجربة .

والفوائد التي يجنيها الفرد من ذلك العمل عديدة ، منها أنه يزيل حالة من الغربة كانت بينه وبين الجماعة ، ويضع نفسه من الجماعة في موضع المعلم أو الساحر أو باعث النشوة وخالق الأعاجيب ، فتنظر الجماعة له باعجاب واكبار ، ومنها أيضاً انه يضع في الناس ناراً كانت تعج في قلبه هو فيشعلهم كما يشتعل هو ، ويشغلهم بما يشغل بال هو ويحرضهم على القيام بتحقيق قناعاته في حياتهم وسلوكهم وتعاملهم مع الآخرين . ويسعى الفرد الخالق الى المحافظة على حيوية التواصل أثناء فترة وضع الجماعة في بوتقة تجربته هو خلال أطول مدة ممكنة من اللقاء ، ويسعى أيضاً الى غزو مشاعر الجماعة والسيطرة عليها بكل ما يملك من مشاعر وطاقات ووسائل ليتمكن من غرس البذور التي يريد غرسها في اعماق قناعاتهـا بحيث يضمن لهذه البذور سلامة النمو وقوة الفاعلية والقدرة على التأثير فالتغيير بدءاً بنفس كل فرد وانتهاء بالسلوك الجمعي وبنظام المجتمع ككل ، وهذه العملية بمجملها هي التي يؤدي اليها خلق عمل فني وتقديمه للجمهور .

وهكذا نجد ان المسرح – ومن خلفه كل الفنانين الخالقين الذين يشكلون كوادره – يغير الفرد من الداخل وعن طريقه نجد – وباسلوب غير مباشر – نجد الفكرة تنفذ الى الشعور وتتربع داخل النفس الانسانية وتبدأ عملها في تغيير الفكر والسلوك والقناعات باتجاه معين ، ويتوقف مقدار نمو الفكرة وفعاليتها وديمومتها على صحتها وقوة الشحنة التي ترافق نقلها الى المتفرج وعلى المكان الذي تتخذه من النفس الانسانية ، وكلما وضعت الفكرة في أعماق الشعور مرسخة بالصدق وحرارة الاقناع كلما كانت فعالة وقادرة على التغيير ، تغيير الفرد الذي هو نواة المجتمع وبالتالي تغيير المجتمع بكل بنياته المختلفة .

والمسرح تأثير جماعي على المشاهدين إذ أنه يتمكن من تقريب مشاعر جماعة المتفرجين وعزلها عن همومها ومشاكلها وعن العالم الخارجي لفترة من الزمن يشيع خلالها التراخي في تشنجات أفرادها بحيث يكتسب كل فرد بعض صفات الجماعة فيتأثر ويسلك بشكل لايمارسه هو ولا يرضاه لنفسه وهو على انفراد ، وفي هذه اللحظات يتشكل في صالة العرض محيط مخصب يمكن الفنان الخالق من غرس بذور يضمن لها الانتعاش والنماء في نفوس أفراد هذه الجماعة التي بدأت تتحرك وتتأثر وتتفاعل وكأنها شخص واحد .

ونستطيع أن نمثل العلاقة بين مايجري على خشبة المسرح – العمل الفني المقدم بكل مافيه من طاقات وقدرات فنية ومؤثرات – وبين الكائن البشري ذي الألف رأس والذي نسميه الجمهور .. نستطيع أن نمثلها بمحرض ومتحرض يتولد بينهما تيار ينقل أهداف وخلاصات وحرارة نبض مايجري على المسرح الى اعماق نفس المتفرج الفرد الذي يشعر بالشحنة الوافدة اليه من الخشبة تفترس كيانه وتمتلك عليه مشاعره ، فيعيش تحت تأثيرها كل مراحل العمل الفني ويمنح نفسه لها ويتركها تنغرس في ذاته وتنمو لتصبح ذات قوة قادرة على أن تدفعه الى سلوك ضمن الجماعة وفي حياته اليومية معها يؤكد ويجسد الفكرة أو الاحساس ، أو القناعة أو القيمة التي غرستها الشحنة الوافدة من المسرح في أعماقه .

وهكذا يتحول الفرد الى طاقة مشعة أو الى محرض يرسل شحنات جديدة في جسم المجتمع الكبير ويساهم في تغييره بالقول والعمل ، ومن هنا كان ذلك الدور الكبير الذي يلعبه المسرح في المجتمع والفنان في حياة الشعوب .

وهذا مايدفعنا الى التبصر قليلا بتلك العلاقة الغريبة والدقيقة التي تجري في المسرح بين الخشبة والجمهور .. بين الفرد الخالق ، والجمهور الذي يتفاعل مع ذلك الفرد ويعيش معه عملية الخلق من جديد .. ويمكن أن يساعدنا تأمل هـذا الوضع على ادراك وظيفة ودور الفن في المجتمع .

يشعر الفرد الخالق – كاتبـاً أم مخرجاً أم ممثلا .. الخ – بنشوة غامرة عندما ينتهي من تقديم عمله وخاصة في أيام اللقاء الحي بينه وبين الجمهور ، وفي لحظات احداث التفاعل والتواصل النـاجح المطلوب ويحس بمرح وحيوية وبأنه يسكن قلوب وعقول الآخرين من الذين عاشوا معه تجربتـه ، ورافقوه في معاناته .. كما يحس بأن شيئاً ما يربطه بهم ويوحد طريقهم جميعاً .. يحس بنوع من المصالحة مع العالم والرضى عن النفس، ويشعر كما لو انه أفرغ شحنة كانت تضنيه في أوعية رحبت بأن تحمل معه ثقل متاعه .. وهي راضية سعيدة بهذا الحل الجديد .

ويغمر الفنان الخالق شعور بالرضى عن الذات وبالتفوق أيضاً نتيجة احساسه بالقدرة على التأثير واحداث فعالية ظاهرة في الجمهور .. وهناك على الأخص احساس بالانتماء يربط الفرد بالجماعة ويمتن التلاحم بينهما حيث يشعر كل منهما بقرب الآخر منه .

وهذه اللحظات هي نهاية مرحـلة وبداية مرحلة في الوقت نفسـه بين الطرفين . ان طاقة الفنان المبدع المختزنة أفرغت في شكل عطاء فني، وغزت نفوس المتفرجين لتشحنها بالاحاسيس والانفعالات والرؤى والافكار نفسها التي كانت تؤرق الفنان الخالق وتضنيه .. فهل وصل الى وضع الراحة النهائية الآن ؟! لا .. انهـا محطة في الطريق الشاق . فبعد تقديم العمل يبدأ الفنان بالبحث عن هموم جديدة وتبدأ عملية التحريض تغزوه .. ولكن المحرض في هذه المرة هو الواقع الاجتماعي .. هو الوجود .. هو المجتمع نفسه .

اما الناس الذين زودوا بشحنة في المسرح فهم يذهبون ليترجموا هذه الشحنة الى ارادة تغيير . وتستمر هذه العملية بـين الفنان والمجتمع .. تشحنه الحيـاة الاجتماعية بمعطيات ورؤى وأحاسيس جديدة تجعله يشعر بالغربة عن الحياة والناس الى ان يفرغ هذه الأحاسيس في شكل عمل فني ويبثه في الناس فتعود اليه الراحة ، ورغبة الامتلاء في الوقت نفسـه .

اما الجماعة التي تتلقى الشحنة من الفنان الخالق في المسرح – كاتبـاً كان أم

مخرجا أم ممثلا – فان أفرادها يشعرون بحالة من عدم التلاؤم مع الواقع الى ان تفرغ الشحنة التي شحنوا بها في المسرح على شكل سلوك ومواقف تبث في الحياة الاجتماعية فتغير مجراها .. وهكذا دواليك تستمر علاقة التحريض بين المجتمع والفنان وبين الفنان والمجتمع ، انها علاقة جدلية مستمرة تعطيها المعاناة حرارتها ودفأها وتؤدي حتماً الى تطوير الفرد والجماعة وملء الحياة بالممتع والمفيد والجديد .

هكذا يكون المسرح أداة فعالة في تغيير المجتمع وهكذا تكون العلاقة سليمةبين الفنان والمجتمع وبين الفن والمجتمع أيضاً ، أما اذا تحولت العلاقة الجدلية التي أشرت اليها إلى عملية عكسيةأواذا انتفىهذا الوضع الجدلي.. فان المعاناة والتحريض ينتفيان وبالتالي تنتفي رسالة المسرح ، رسالة الفن .. وننتقل من دائرة الأدب والفن والثقافة الى دائرة أخرى لايهمني أن أسميها .. ويتم ذلكعندما يأتي الجمهور الى المسرح خالي الوفاض ،ويخرج منه كما دخل اليه دون أن يشعرحتىبقيمة جمالية، أوعندمايأتي الجمهوروهو يحمل أحزان يومه وهموم حياته فنمتص نقمته على الواقع ونحولها الى ضحكات تملأ فراغ الصالة ولا يتجاوز تأثيرها عتبة المسرح .. ونفرغه من كل شحنة غضب كان يمكن أن نوجه اليهـا سهامنا ونفجرها في ذاته ناراً حارقة . ووسائل التفريغ وامتصاص النقمة عديدةوأسوأها وأفتكها هي تلك التي تدس السم في الدسم .. فتتظاهر بتبني النقمة وتفجيرها واذا بهـا في النهاية تعفي المتفرج من حمل أية قضية او هموم تلاحقه حتى في فراشه .. واذا بهـا تجرده من الغضب الذي كان يمكن أن يحمله كزاديومه ويتحول في نفسه الى موقف معبر عن القناعة التي وصل اليها في المسرح .

ولا أريد أن يفهم من كلامي هـذا انني اعتبر المسرح الساخر مسرح تنفيس وتخدير ، فالمسرح الذي يغرس حرقة السخرية فيقلب المتفرج ويكوي بلذع نارهاضميره، انما يساهم مساهمة جد فعالة في تغيير قناعة الفرد وتشكيل قناعة وموقف جديدين لما ، ما للفرد من فاعلية في تغيير الواقع الاجتماعي .

ان ما اشير اليه هو ذلك النوع من المسرح الذي يرفع شعارات – مع أوضد – ويعلن مواقف بكلمات طنانة دون أن يتمكن من ايصال محتواه الى الناس بمـا يتطلبه احداث القناعة من صدق وحرارة ومنطق .. وبما يتطلبه فن المسرح من جمال وحيوية وحرارة وتشويق ووضوح ، ذلك النوع من النصوص الذي لا يعترف الفن المسرحي بأبوته والذي لا يتمكن من وضع المتفرج في مكانه كمتلق للتحريض وكمستقبل مرتاح لطاقة تغيير تبث في كيانه بطريقة مقنعة ممتعة .

من هذه التقدمة اخلص الى أن المسرح له فعالية وتأثير كبيران على المجتمع،وأن تأثيره وفعاليته تنبعان من قدرته على تحريض الفرد على التغيير — بدءا من ذاته وكيانه وانتهاء بالقيم والعلاقات الاجتماعية التي تحكم مجتمعه وتحدد اسلوب حياته وتفكير وتعامل الناس فيه — وان تحقيق الفعالية والتأثير..سواء في الفرد أو في الجماعة يتطلبان وضوح الهدف وسلامة الاسلوب المتبع للتوصيل والتأثير وغرس القيمة والفكرة والرؤية الجديدة .

والفن المسرحي الذي يدرك دوره الاجتماعي وتأثيره على الفرد والجماعة والدولة عليه ان يحترم اصول وأساليب التوصيل الفني المسرحي وعليه أن يدرك أن هدفه هو ترسيخ قيم ، والمساهمة في تكوين الانسان على نحو افضل وان وسيلته الى ذلك هي غزو كيان الفرد باسلوب ناجح ، وغرس قيم ومفاهيم وافكار جديدة يقبلها كيان الفرد دون مقاومة .

وعندما يدرك رجل المسرح ذلك يستطيع أن يضمن لفن المسرح دوره الفعال وتأثيره الذي لا يقاوم في الدولة والمجتمع .

وبما ان المسرح يلعب هذا الدور الاساسي والهام في حياة الجماعات والافراد ، ويمكن ان يكون اداة تطوير للواقع ، وسبب تغيير في بنيته ، وعامل تكوين لعناصره البشرية التي تصنع الحاضر وترسم حدود المستقبل ،

فان من الضروري ان نحدد السبل والوسائل التي تكفل لمسرحنا العربي أن يكون كامل الفعالية في حياتنا الاجتماعية والثقافية ، وأن يلعب دوره بكل ايجابية وحرية . ويتواجد على خريطة النشاط الأدبي والفني العربية بشكل ملحوظ ، هناك عدة امور جديرة بالبحث في هـذا المجال وان محاولة بحثها ستفتح الطريق لمعالجتها او وضعها في اذهان المسؤولين والمهتمين بالمسرح العربي كقضايا وأمور تحتاج الى مناقشة وحل. ومن هذه الأمور الجديرة بالبحث ،

آ — الرعاية والتشجيع :

المسرح ضيف على حضارتنا العربية عموما وعلى ثقافتنا وفنوننا خصوصا ولا بد من تأصيله في حضارتنا وفي حياتنا الاجتماعية ولا بد من غرس حبه في نفوس

الجماهير وادخاله في تقاليد الاسرة وفي صلب البنية الاجتماعية ليصبح حاجة ملحة للفرد والجماعة .

فكيف يتأتى لنا ذلك وما زال المسرح غريبا على بعض الاقطار العربية ومازال جمهوره قليلا جدا حتى في أول الاقطار العربية التي تبنت هـذا الفن واحتفلت به ومارسه ابناؤها منذ ما يزيد على مائة عام .

وكيف نشجع المسرح ونرعاه ونمد من نفوذه ونحن نجد العديد من الفرق الفنية العربية تشكو من عدم اقبال العناصر النسائية على العمل في المسرح ، بل وتشكو من نقص في اغلب العناصر البشرية الضرورية للحركة المسرحية !.

ان انشاء مسرح وتطويره وتهيئة (كوادره) وخلق ظروف ملائمة حوله ليمارس الدور الذي ينبغي له ان يمارسه ليس بالامر اليسير ، وقضية تتطلب بذل جهد كبير وتضحيات كثيرة وتتطلب قبل ذلك كله القناعة والايمان برسالة المسرح ودوره في الحياة وهذا يتطلب :

١ – ايمان الجهات المسؤولة في اقطار الوطن العربي بفن المسرح وبدوره الحضاري الذي يلعبه في حياة المجتمعات والشعوب كما يتطلب احترامها لهذا الفن ولتقاليده واعرافه والعاملين فيه .

٢ – قبول الناس للفن المسرحي واقبالهم عليه واحترامهم للعاملين فيه ورضاهم عن هذه المهنة بحيث يقبلون أن تكون مهنتهم ومهنة ابنائهم ويسمحون بل ويشجعون ذويهم على تعلمها وممارستها .

ويتطلب هذا أيضاً من الفنانين وعياً وادراكاً لنبل رسالة الفن ودوره في بناء المجتمع ولمسؤولياتهم الطليعية كطليعة تحاول ان تغرس نبتاً جديداً في تربة غريبة عليه وستجد نفسها بمواجهة سلبيات كثيرة .

فهم سيتعرضون حتما الى صعوبات ومعوقات عديدة يضعها في وجههم المجتمع وتفرضها ظروف نشأة هذا الفن في وطننا كما سيتعرضون الى مغريات ومنزلقات يشجع عليها ويوحي بها فقدان المنافس وسرعة الوصول في ميدان عمل عز فيه المنافس وقصر فيه طريق الوصول بسبب من قصر عمر الحركة الفنية وضعف خبرة العاملين فيها وعدم تكوّن ذوق جماهيري ذي تجربة غنية وطويلة يزن الفن بميزان الذهب .

كما يتطلب من الفنانين عدم الاستجابة الى دواعي الهوى وعدم السير في طريق اشباع النزوة بتتبع الجديد والغريب من مدارس الفن ومذاهبه وأنواعه كي لا تخلق هوة بينهم وبين الجمهور الذي لم يعتد بعد على هذا الفن ولم يتعرف على أصوله وأولياته .

فالفنان مطالب بتقديم ما تتطلبه الحاجة لتكوين جمهور مسرحي على أسس تضمن حسن تفهم وتطور هذا الجمهور في المستقبل ، وهذا يقتضي تقديم نوعيات معينة من النصوص حسب خطة توضع لهذه الغاية وتهدف الى ترسيخ قيم انسانية وفنية وحضارية في نفس هذ الجمهور بالتدريج .

وتتطلب أيضاً من الجهات المسؤولة عن نشر الوعي المسرحي وعن التعريف بالمسرح وبالعاملين فيه ومن أجهزة الاعلام والمسؤولين عن تقويم التجربة المسرحية سواء في الوطن العربي ككل أو في كل قطر على حده ، أن تكون موضوعية وتضع الأمور في نصابها الصحيح دون مبالغة ودون اجحاف وهذا يحتاج إلى شعور بالمسؤولية ووعي دقيق بملابسات المرحلة واطلاع على التجارب المسرحية العالمية وتقدير لظروف نشأة المسرح العربي والمعطيات الموضوعة تحت تصرف الحركة الفنية في تمارس عملها .

وحين يتحقق لهذه الجهات جميعاً - كل في مجاله - وعي بالمسؤولية وحدودها تبقى عملية الانسجام والتناغم في عملها جميعاً بحيث لا تلحق أية جهة ضرراً بالأخرى .

عندما يتم ذلك يتحقق أول وأهم عناصر الرعاية والتشجيع لنبتة نغرسها في تربة لم تعتد على الحنو عليها بعد ، أما وسائل الرعاية والتشجيع فكثيرة ولا يخطر لي أن أحصرها لأنها تختلف من قطر الى قطر وتتطلب مرونة ومبادرة وتقديراً للظروف التي تمر بها كل مرحلة من مراحل النشوء والتكون والنمو بالنسبة للحركة المسرحية في الوطن العربي ، وسأذكر بعض الوسائل التي أجدها ضرورية لرعاية وتشجيع المسرح في الوطن العربي :

١ - اقامة المهرجانات المسرحية العربية في أقطار الوطن العربي وتشجيع اقامتها في كل قطر على حده وعلى الادارة الثقافية في جامعة الدول العربية أن تقوم بدور ايجابي في هذا المجال كأن تقدم اعانات لاقامة المهرجانات وتخصص جوائز تشجيعية وتقديرية لأفضل الفرق والفنانين والكتاب الذين يشاركون في هذه المهرجانات .

٢ - نشر المسرحيات التي يؤلفها كتاب عرب من قبل الجامعة العربية وتوزيعها على نطاق عربي ودفع مكافأة مجزية للكاتب العربي لقاء التأليف، وحفظ حقوقه على مستوى

الوطن العربي والانتساب الى جمعيات حفظ حقوق المؤلفين العالمية للمحافظة على حقوق كتابنا في الخارج .

٣ ــ السعي الى التعريف بالحركة المسرحية العربية على المستوى العالمي ويتم ذلك عن طريق :

ــ اصدار نشرات دورية من قبل الادارة الثقافية في الجامعة العربية تتضمن معلومات عن الحركة المسرحية العربية ــ فرقاً وكتاباً وفنانين ــ وتوزيعها في الوطن العربي على مستوى واسع وارسالها الى المسارح والمنظمات المسرحية العالمية في الخارج بعــدة لغات للاطلاع عليها .

ــ ارسال فرقة عربية أو أكثر بمساعدة وتشجيع من الجامعة العربية لزيارة بعض البلدان الأجنبية وتقديم عروض هناك بقصد تعريف العالم على الحركة المسرحية العربيــة وما بلغته من مستوى .

ــ تسهيل قيام بعض رجال المسرح العربي بزيارات وجولات اطلاعية ضمن أقطار الوطن العربي للاطلاع على المستوى الذي وصلت اليه الحركة المسرحية العربية والصعوبات التي تواجهها والتعرف على أوجه ازالة هذه الصعوبات وتذليلها .

ــ تكليف باحثين عرب باجراء دراسات عن المسرح في الوطن العربي بقصد التأريخ له ومتابعة الحركة المسرحية في كل قطر على حدة والتعرف على أوجه التقارب والتباعــد بينها ورصد التيارات والمؤثرات التي تسيطر عليها والتعرف من خلال ذلك كله على الخطوط الأساسية التي يمكن أن تبلور شخصية محددة متميزة للمسرح العربي .

ــ تسهيل قيام رجال المسرح العربي بزيارات الى الخارج ، على حساب أقطارهم أو بمساعدات من الجامعة العربية للاطلاع على التيارات الجديدة في المسرح العالمي .

إن مايتم في هذا المجال الآن على مستوى الأقطار العربية ليس كافيــاً ولا بد من بذل المزيد .

ــ اقامة دورات تثقيفية وحلقات بحث تتناول مواضيع مختلفة في مجال الفنون المسرحية ويمكن أن يدعى لهذه الدورات وحلقات البحث رجال من مختلف أقطار الوطن العربي وبعض الخبراء العالميين .

ـ وضع جوائز تشجيعية ذات قيمة مادية ومعنوية للفنانين العرب تقدمها الجامعة العربية وترشح لها الاقطار العربية حسب مواصفات وميزات محددة يحققها المرشح .

ـ تقديم العون المادي والمعنوي والخبرة للأقطار العربية التي لم تتمكن بعد من انشاء فرق فنية ودور عرض مسرحيـة ، حتى تتمكن من تأسيس حركة مسرحية فيها.

ـ حث الدول العربية التي لم تقتنع بعد بتأسيس فرق مسرحيـــة على تأسيس هذه الفرق .،

ـ حث الدول العربية على ان تنظر الى المسرح على أنه قطاع خدمات ثقافيـة وفنية فتخفض من ثمن بطاقة الدخول ما أمكن وتتيح الفرصة أمام الجماهير العريضة لارتياد المسرح .

ولا بد من الاشارة هنا الى داء وبيـل تتعرض له بعض الحركات المسرحية في الأقطار العربية هو الاتجار بالمسرح من قبل بعض المرتزقة بإسم الفن ، اذ تقـدم بعض الفرق للجماهير ـ التي لم يتكون ذوقها الفني بعد تكويناً سليما ـ عروضاً مسرحية تساهم في افساد الذوق وتحطم القيم الفنية والجمالية والثقافية وتعود الناس على نوع من الفن، رخيص يصعب معه في المستقبل الارتفاع بذوقهم أو كسبهم كجمهور لمسرح جاد .

ومن الضروري وضع حد في هذه المرحلة من مراحل تكون الحركة المسرحية في الوطن العربي لهذا النوع من الربح باسم الفن ، ولهذا النوع من الاسفاف الفني.والوسائل كثيرة لمعالجة هذا الداء .. وان كان أفضلهـا جميعاً تخريج أجيال من الفنانين المثقفين الذين يؤمنون بالفن كرسالة لا كتجارة ، والارتفاع بذوق الجمهور بحيث لايغريه مثل هذا الاسفاف فيرفضه ..إلا أن هاتين الوسيلتين بعيدتا المنال في ظروف حركتنا المسرحية العربية الراهنة ولا بد من اتخاذ بعض التدابير السلبية المكروهة ، كما أن أجهزة الاعلام ونقاد المسرح يمكن أن يلعبوا دوراً ايجابياً في التخفيف من اضرار هذا الاتجاه .

ومما تجدر الاشارة اليه هنا أن السلبيات التي يتركها مثل هـذا الاتجاه التجاري لاتنعكس فقط على الجمهور وانما تترك اثرها السيء على الحركة المسرحية العربية الجادة فنرى أن بعض الفنانين الجادين يغريهم الربح فينحرفون عن طريقهم الجـاد ويتبعون الربح اما طمعاً أو غيرة من سواهم أو سأماً من تحقيق اهداف كبيرة في المسرح الجاد . وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والاهتمام ممن يهمهم تطور الحركة المسرحية العربية وازدهارها.

التدريس والاعداد الفني والتدريب :

تشكو كثير من الفرق العربية نقصاً في « الكوادر » الفنية المتخصصة والمدربة والتي تستطيع انجاز العمل بشكل فني دقيق وسريع ، وهذه الشكوى تنسحب على كل فروع الاختصاص في مجال المسرح فهناك فرق تشكو من فقدان المخرج الجيد والممثل الجيد ، وهناك فرق تشكو من فقدان فني التنكر (الماكيير) أو عامل الاضاءة أو عامل المناظر أو مصمم الملابس ، فالكوادر البشرية التي تقوم بالعمل في الفرق المسرحية العربية هي في معظمها كوادر تعلمت المهنة بالممارسة وعلى حساب اتقان العمل الفني وأعصاب المسؤولين عنه احياناً .

فليس لدينا في أقطار الوطن العربي — في حدود معرفتي — معهد لتخريج الكوادر الفنية للمسرح ، واذا كانت اكاديمية الفنون المسرحية في القاهرة تخرج دفعات من الممثلين والنقاد ومهندسي الديكور المسرحي فان الكثير من اقطار الوطن العربي تفتقر الى مثل هذه الاختصاصات ولا توجد لديها المعاهد التي تخرج مثل هذه الكوادر ، على ان أكاديمية الفنون المسرحية في القاهرة لا تخرج الفنيين الآخرين الضروريين للعمل المسرحي كالعاملين في التكنيك المسرحي والماكياج ومهندسي الصوت والاضاءة الفنية وغير ذلك ، ولا أظن ان المعهد المسرحي في بغداد أو المدرسة المسرحية في لبنان تؤدي الدور الذي تؤديه أكاديمية الفنون المسرحية في القاهرة .. على ان هذه المعاهد لا تكفي لسد حاجة الحركة المسرحية في الوطن العربي من الفنانين والكوادر الفنيـة الضرورية ، ومن العبث ارسال شخص للتخصص بالتمثيل في بلد اجنبي فلا بد للممثل من أن يتفاعل مع اللغة التي سيؤدي بها ولا بد من أن يتملك ناصية فنه من خلالها وبالتحاك المستمر معها ، وإذن .. نحن بحاجة الى مزيد من المعاهد التي تخرج فنانين للمسرح في مجالات : الاخراج والتمثيل والمناظر والملابس المسرحية والتكنيك المسرحي .

كما أن مسرحنا العربي بحاجة أمس الى معاهد تقنية متوسطة أو ثانوية اذا لم تتوفر المعاهد العالية وذلك من اجل تهيئة كوادر من الفنيين الضروريين للمسرح كعمال الاضاءة الفنية — والصوت — وصانعي المناظر — والنقاشين — وصانعي الادوات المسرحية .. وغير ذلك .

والدراسة في مثل هذه المعاهد دراسة عملية في معظمها أي انها تتطلب التطبيق العملي

في المسارح والممارسة اليومية بالاضافة الى المعرفة النظرية . ولا يتوفر مثل هذا النوع من الامكانيات في أي قطر من اقطار الوطن العربي حتى الآن .

ان المعاهد الفنية العالية مثل أكاديمية الفنون في القاهرة مازالت تعـــاني من تضخم الجانب النظري على حساب الجانب العملي في مناهجها وذلك لعدم توفر الامكانيات المادية والبشرية الضرورية لتأدية هذه المهام وتطبيق المناهج بشكل علمي صحيح .

ان مادة مثل مادة التمثيل الصامت مثلا مازالت تدرس بنوع من البدائيــة يجبر الطالب على أن يصرف كل جهده في اتيان بعض الحركات التي لاتعبر عن شيء .

أما مادة متكامـــلة (مثـــل الايقاع والريتم لدى الممثل) والتي من شأنها أن تدرب الممثل على أن يقوم بعدة أعمال في وقت واحد كأن يؤدي حركة راقصة على لحن وهو يلعب بكرتين مثلا متشاغلا عن شخص يحاول أن يستغل غفلته ليقوم بعمل يرغب بألا يدعه يقوم به ، مثل هذه المادة الهامة والتي يحتاج اليها الممثل في المسرح الحـديث .. ليست موجودة بالشكل الذي يضمن تأدية غايتها ، بل ان مظاهرها موجودة في عـــدة مواد .. الموسيقى على حدة .. التمارين الرياضية على حده .. تركيز الانتباه والملاحظة.. على حده . أي ان عملية تكامل المواد وتلاقيها بشكل هرمي متدرج من القاعدة الى القمة ، بحيث يصل الممثل الى مرحلة أداء الدور وقد خدمته عدة تهيئات ووجد عدة امكانيـات متوفرة بين يديه دون أن يفاجأ بذلك .. هذا الأمر لايتم فيمعاهدنا الفنية . وهنالجانب الممارسة الحقيقية الكاملة مازال بحاجة الى مزيد من التوسع فيه وتطويره .. وأقصد بذلك ان يقوم طلاب الاقسام المختلفة في معهد للفنون بانتاج عمل فني متكامل من ألفه الى يائـه ويتم عرضه على الجمهور وترصد بعد ذلك نتائج التجربة – مثل هذا العمل يتم في أكاديمية الفنون بالقاهرة في حدود ضيقة .. ولا بد من التوسع في مجـال تطبيقه بحيث يصبح هو الأساس .

وليس معنى هذا أن المراحل التي قطعها المسرح العربي في التدريس والاعـــداد الفني سيئة ولكنها مازال أقل من المطلوب وأقل من احتياجات المسرح العربي .

أما في مجالات التدريب المهني فلا أذكر – في حدود ما أعلم – أن هناك معهداً مسرحيا للتدريب المهني . ولا أذكر أن دورة عربية أقيمت لهذه الغاية وان كانت الحاجة تدعو الى ذلك بالحاح . فالخبرة في تطور المسارح وفي تقدم وتطور متطلبات التقنية

الحديثة تزداد تعقيداً .. ولا بد من تدارك هذا الامر قبل أن يأتي يوم نشعر فيه بغصة اليأس من التخلف في حياتنا الفنية العربية تملأ حلوقنا ..

والحلول معروفة ومطروقة بالنسبة لهذا الامر .. ان إحداث المعاهد الفنية عالية كانت أم متوسطة وكذلك مراكز التدريب المهني واجب من واجبات الدولة وتقتضي المصلحة العربية التنسيق في هذا المجال فليس من المفروض أن يقيم كل قطر عربي معاهد فنية عاليــة ومراكز تدريب ليسد حاجته ، بل المفروض أن يقوم هناك تنسيق بين الاقطار العربية في نطاق الجامعة أو خارجه بحيث يقام مركز أو مراكز للتدريب في بعض الاقطار العربية التي تسمح ظروف الحركة المسرحية لديها وتسمح امكاناتها باقامة مثل هذه المراكز . ويمكن أن تساهم جامعة الدول العربية بقسط غير قليل في هــذا المجال فتقوم بتقصي الحاجة وتحديد القطر الذي يمكن أن يصلح أكثر من غيره لاقامة مثل هذا المركز ، فتقيمه فيه . وكذلك الحال بالنسبة للمعاهد الفنية وغيرها . ويمكن أن تساهم الحكومات العربية مثلاً بانشاء معهد عربي للفنون المسرحية وكذلك باحداث مراكز للتدريب المهني ، سيما وأن حاجة الوطن العربي للكوادر الفنية حاجة ملحة جدا .

ويمكن على الصعيد القطري إقامة بعض المعاهد في الاقطار العربية التي تتطلب امكاناتها البشرية إقامة معاهد خاصة فيها .. والدولة مسؤولة أولا وأخيرا عن موضوع التدريس والاعداد الفني والتدريب ، ومسؤولة أيضاً عن جلب الخبراء له وعن توسيع نطاقه وتحسين ظروفه .

والمعــاهد الفنية هي الضمانة الأساسية والرئيسة لاستمرار الحركة المسرحية العربية وضمان تقدمها وتطورها . فلن يطور المسرح الا فنانون مثقفون يؤمنون برسالته ويعون دوره ويحملون مسؤولياتهم حيال الجماهير وحيال رسالتهم ويضحون في سبيل رفعتها وتأديتها بالكثير .. الكثير .

ان ظروف نشأة المسرح في بلادنا فرضت بعض الحالات الاستثنائية التي مازالت سائدة وجارية . وأرى أن الوقت أصبح ملائما الآن لتغييرها .. فمثلا ، كان الطلاب في معهد الفنون المسرحية في القاهرة عند بداية تأسيسه يجمعون بين العمل والدراسة الفنية أو بين الوظيفة والدراسة الفنية . وكانت الدراسة مسائية . وبعدهــا بمرور الزمن وتحت الحاح الحاجة تحول المعهد الى معهد طبقت عليــه أنظمة المعاهد العليا وأصبح

تجارياً .. ولكن ما تزال هناك ظاهرة سائدة فيه أرى أنها تؤثر على مستقبل الطلبة وهي العمل المبكر في الفرق الفنية قبل ان يهضموا المبادىء الأولية السليمة لهذا الفن . وقد يجر هذا الاتجاه على بعضهم ميلاً تجارياً مبكراً أو ميلاً لعدم التعمق في تلقي الثقافة الفنية والاستفادة الكاملة من مرحلة الدراسة التي هي مرحلة تكوين ضرورية .. وتزداد الحاجة الى كل ساعة في هذه المرحلة عندما ندرك انه لا يسبقها أي دراسات فنية اعدادية أو ثانوية . وحبذا لو يدخل في خطة تدريس الفنون المسرحية في الوطن العربي احداث مدارس فنية ثانوية أو متوسطة تعد الطالب لمدة سنتين قبل انتسابه لاكاديمية الفنون . إن مثل هذه التهيئة تساعد في اكساب الفنان مزيداً من الخبرة والثقافة والمرونة في سن مبكرة .

دور العرض وتجهيزها :

عرف القرن العشرون أضخم وأعظم ثورة في تاريخ تطور بناء دور العرض المسرحية ، وفرض التقدم العلمي والتقني للعصر روحه على الحركة المسرحية العالمية ودخل في صلب بنية الدراما نفسها بل الهندسة المعمارية والتجهيزات الفنية لدار العرض المسرحي .

ولم يعد لمسرح اليوم صلة بعربة تسبس التي كانت تطوف من قرية الى قرية ومن حارة الى حارة حاملة ممثليها البائسين في القرن السابع قبل الميلاد .

ولم تعد شروط العمارة المسرحية لمسرح مثل مسرح ديونيزوس في اليونان أو مسرح بصرى في سورية تلائم متطلبات انسان القرن العشرين الذي دخل المسرح في حياته الثقافية واعتاد على رؤيته صيفاً وشتاء .

كما ان نور الشمس في الشروق والغروب لم يعد يلائم أذواق المخرجين والجمهور لاحداث التأثيرات الضوئية المطلوبة ، وصار لا بد من استعمال الاضاءة الفنية واستعمال الألوان واستغلال التأثيرات المختلفة لكليهما .

ولم تعد شموع ومصابيح ومناظر فتروفيوس صالحة للاستعمال ومستساغة في ذوق ابن عصر الذرة والقنبلة النووية .

لقد دخل فن المعمار الهندسي العصري الحديث ، وكذلك التقنية العلمية في مجالات

التكنيك والصوت والضوء في صلب اعداد وتجهيز دور العرض المسرحية الحديثة في العالم .

وأصبحت دار العرض المسرحية على الطريقة الايطالية شيئاً قديماً تجاوزه الزمن بعد أن عرف العالم خشبة المسرح المتحركة (الدواره - المنزلقة - وخشبة المسرح على شكل مصعد .. الخ) وكذلك الصالات المتحركة ، وصار من غير الممكن الآن اقامة عرض فني دون استعمال التجهيزات الفنية الا في حالات شاذة وغير طبيعية مطلقاً .

كما أنه لايمكن تصور حركة مسرحية وعروضاً فنية خارج دار للعرض المسرحي مخصصة لهذه الغاية محققة لأبسط الشروط الفنية المطلوبة .(١)

وأن نظرة متفحصة نلقيها على واقع دور العرض المسرحية في وطننا العربي تجعلنا ندرك أن مسرحنا العربي بأمس الحاجة الى دور العرض المسرحية التي تحقق شروط المعمار الهندسي كدور عرض مسرحية وتتوافر فيها شروط تقنية لخشبة مسرح تساعد على تقديم عرض مسرحي في اطار حديث ، ومزودة بتجهيزات فنية تضمن للعرض المقدم شروطاً فنية ممتازة .

ومن أفضل دور العرض المسرحية العربية - في حدود ما أعرف - هي تلك التي لم تكن صالة عرض سينمائية حولت الى مسرح ، أو قاعة اجتماعات كبيرة قسمت الى صالة وخشبة مسرح وحولت الى دار عرض مسرحية .. وافضل هذه الدور - مثل مسرح الازبكية في القاهرة بعد حريق الأوبرا - غير مجهز بخشبة مسرح متحركة ولا يوفر للمخرج امكانات تكنيكية تساعده على تحقيق مزيد من الحيوية للعرض المسرحي .

أما النموذج الثاني من دور العرض المسرحية العربية وهو ذلك الذي كان صالة سينمائية وحول الى مسرح فهو نموذج بائس لدار عرض مسرحية وأمثلة ذلك في وطننا العربي كثيرة - مسرح الحمراء بدمشق-مسرح محمد فريد بالقاهرة-وهذا النموذج يفرض اخطاء الصالة والخشبة على المخرج وعلى العمل الفني ولا يقدم أي حلول لأبسط المشكلات الفنية أن لم يجعل من أبسط الامور التقنية مشكلة قائمة . وهناك نماذج لدور عرض مسرحية تتوافر فيها شروط أصعب وأسوأ من تلك التي ذكرت ومن هذه الدور مثلاً قاعة ابن خلدون في الجزائر والمسرح العربي في الكويت - والمسرح العسكري في

---

(١) وتبقى مسارح الهواء الطلق التي تقام في الساحات أو الحدائق العامة في اطار الحالات الخاصة الاستثنائية .

ابوظبي ومسرح الجمعية الارمنية بحلب الذي كان يتخذ منه مسرح الشعب دار عرض مسرحية له .

وجميع هذه النماذج لاتحقق أبسط الشروط المقبولة لا للجمهور ولا للعرض الفني بالاضافة الى فقر التجهيزات الفنية فيها.

ولا استطيع ان اذكر – في حدود ما اعرف – دار عرض مسرحية عربية تتوفر فيها مكننة جيدة وتتمتع بتجهيزات فنية كافية تستطيع أن تحقق شروطاً فنية ممتازة لمختلف العروض الفنية .

من استعراض هذه النماذج لدور العرض المسرحية نلمس مدى الحاجة لدار عرض مسرحية عربية حديثة ، كما نلمس صعوبة الظروف والشروط التي تتحرك ضمنها الفرق الفنية العربية وتؤدي في ظلها أعمالاً فنية ، ولا يستطيع أحد ان ينكر الدور الأساسي الذي تلعبه دار عرض مسرحية مزودة بتقنية عالية وبتجهيزات حديثة ،في حيوية العمل الفني وفي تطوير المهنة ورفع مستوى العروض المسرحية من الناحية الفنية .

ومن المسلم به أن حل مثل هذه الأزمة يتطلب بناء دور عروض مسرحية حديثة تتوفر لها شروط المعمار العربي وكل الشروط الفنية والتقنية اللازمة لدار عرض مسرحية حديثة وهذا الواجب يقع على الدولة في كل قطر عربي ، فهي وحدها القادرة على بناء هذه الدور وهي وحدها التي يجب أن تنهض ببنائها .

وأود أن أذكر بانني تحدثت عن وجود قلة قليلة من دور عرض مسرحية عربية في بعض العواصم العربية وهذه الدور لا تتحقق فيها شروط فنية ولا معمارية جيدة ولم أشر الى الحاجة الماسة لوجود دور عرض مسرحية في كل المدن الكبيرة والمتوسطة الكبر في ارجاء الوطن العربي اذا أردنا للمسرح العربي في وطننا أن ينتشر ويكون فعالاً في أشد جماهير الشعب كثافة وفي أكثرها حاجة له ورغبة فيه .

وأقترح أن تحث الجامعة العربية كل دولة من الدول العربية على اقامة دور العرض المسرحي كما تساهم الأدارة الثقافية بمختلف الوسائل لدعم اقامة مثل هذه الدور وتزويدها بالتجهيزات الفنية الضرورية ويمكن أن تلجأ الجامعة الى اليونيسكو لطلب مساعدات مالية وفنية لاقامة مثل هذه الدور وتجهيزها .

ان القطر العربي السوري - مثلاً - وضع حجر الأساس هذا العام لاقامة دار عرض مسرحية جديدة تتمتع بتقنية عالية ومجهزة بتجهيزات فنية حديثة ، ولكنه اضطر الى دفع مبالغ كبيرة وبالعملة الصعبة لاجراء الدراسات الفنية ووضع التصاميم لمثل هذا البناء في الخارج وذلك لعدم توفر الخبرة الفنية والهندسية في بناء المسارح ضمن الوطن العربي .

وكم كان يخدمنا ويوفر علينا المال والجهد ويحقق هدفنا لو أن منظمة اليونيسكو قدمت مثل هذه الخدمات كـاعدة منها على نشر الثقافة والفنون ..

ان المراكز الدولية للمسرح والتي هي فروع لليونيسكو في اقطار الوطن العربي لم تكن ولا أتوقع أن تكون فعالة في تحقيق مثل هذه الأمور ، فهل نطمح الى أن تكون الأدارة الثقافية في جامعة الدول العربية اكثر فعالية منها في هذا الموضوع الهام؟ نرجو ذلك من صميم قلوبنا .

مفهوم الرقابة :

اذا أردنا أن نحدد مفهوم الرقابة على الأعمال الأدبية والفنية خاصة فيمكن لنا أن نستقرىء تحديداً لهذا المفهوم من نتائج عمل الرقيب على الأديب والفنان من جهة وعلى المجتمع من جهة أخرى ونستطيع أن نستدل من استقراء نتائج ممارسات الرقابة مدى نفعها أو ضررها لنخلص الى تقرير ما اذا كانت ضرورية أم لا .

من الملاحظ أن عمل الرقابة يقوم على ممارسات سلبية تقع في حدود المنع أو الحذف أو منع الترخيص من أجل تقديم عمل فني أو نشر كتاب أو مقال أو عرض فيلم ، الى آخر ما يخضع للرقابة من صور انتاج الفئات المبدعة في المجتمع والفئات العاملة في حقول الصحافة والفكر . والشخص الذي يقوم بهذا العمل هو موظف رسمي يعطي لنفسه من الصلاحيات ما لم يمنحه اياها احد وينصب من نفسه حامياً للقيم والأخلاق والأعراف وذائداً عن الذوق السليم وحارساً أميناً يحمي كرامة السلطة ، ووصياً على ابناء الشعب باسم الشعب ومن الامور المستهجنة والمستغربة - برأيي - اخضاع الأدب والفن وذوق الناس من مبدعين الى مستمتعين بابداع الغير ، الى سلطة ومزاج موظف رسمي ، ولكن هذا الأمر يحدث حتى في أرقى المجتمعات فتاريخ الرقابة ليس حديثاً ، فقد منعت مسرحيات حتى لأشهر كتاب اليونان القديمة في حياتهم .. ومارست الرقابة

جهات عدة متوسلة الى ممارسة ، ما تعتبره حقاً لها ، بذرائع عديدة دينية واجتماعية واخلاقية وسياسية وشخصية . وتكون النتيجة أن تقيد الأفكار بالضرورات الخاصة بأقل الناس قدرة وأدناهم مرتبة .

ولكن الحكم على عمل الرقابة لم يختلف كثيراً من عصر الى عصر ، فالرقابة اعتداء على حرية التعبير وانتهاك لسيادة الفرد والمجتمع لأن « حرية التعبير حق سياسي لابد منه عندما يكون للشعب الحق الكامل في السيادة ، بل هي الوسيلة الوحيدة التي تضمن الشعب ان يبقى مطلعاً على المعلومات التي تلزمه لكي يمارس اعباء مسؤوليات السيادة الثقيلة» ا

ولأن في «كبت التعبير عن رأي ماشر من نوع خاص فهو حرمان للجنس البشري بكامله ، للاجيال القادمة فيه كما للحاضرة ، وهو حرمان لأولئك الذين يخالفون هذا الرأي اكثر مما هو حرمان لاولئك الذين يعتقدون فيه كما يقول وليم دوجلاس(١) .

ونظام الرقابة الصارم ، يحتوي على قدر كبير من الدلائل على الدكتاتورية ونزعة التسلط لدى الحكم القائم ، وهو نوع من الدفاع السلبي تقوم به السلطة الغاشمة عندما تضيق بالبحث والرأي الحر لأنها تعتبر ذلك خطراً على حقوقها في السيادة .

« ولا يسمح الحكم المطلق بأي حرية حقيقية في التعبير الا لمن يقبل بالقواعد التي يرتكز عليها الحكم القائم» وهكذا يتحول الادب والفكر والفن في ظل السلطة الديكتاتورية الى مجرد حوار سقيم حول الوضع الراهن لا ينفع ولا يضر لأنه لا يثير أية قضية حية من شأنها ان تنشط حركة الفكر وتحرض على تبادل الآراء حول الواقع المعاش بقصد تغييره أو تبريره وتنعدم فائدة هامة من ،فوائد حرية الكلام ألا وهي اثارة الخلاف في وجهات النظر وخلق حالة من عدم الرضى عن الأحوال السائدة قد تؤدي الى اشعال غضب الناس وتوجيههم نحو القيام بفعل لتغيير الواقع .ا

وتؤدي مثل هذه الحالات عند تفاقمها الى ذبول في اهتمامات الناس وتدن واضح في مستوى محاكمتهم للأمور وبدائية في مواجهتهم وتفهمهم للعالم خاصة عندما يحتكون بمجتمعات غير مجتمعاتهم تتمتع بشيء من حرية التعبير . ا

ولم تحبذ الانسانية في أي عصر من عصورها أعمال الرقابة ولم يرحب أحد بالرقيب بل على العكس نعت بأرذل الصفات من قبل بعض الكتاب والشعراء . فالرقيب في نظر الشاعر « ملتون » « إما جاهل متغطرس أو مرتزق دنيء النفس » .

---

(١) حقوق الشعب تأليف وليم دوجلاس .

والفن والادب بنظره حقيقة «وليست الحقيقة والفهم سلعة من السلع ليجري احتكارها والتجارة فيها بالأذواق والقوانين والمقاييس» .

ولا ينبغي ان ترهب الحقيقة أحداً «فلا يمكن اطلاقاً للحقيقة الخالصة ان تكون خطراً على الدين ولا على الحكم العادل أو الحكم المبني على التوازن والضوابط الصحيحة، ولا على سعادة المجتمع في أية ناحية من النواحي ، بل لا بد لهذه الحقيقة من أن تصلح لها جميعاً» !

كما أنه لا ينبغي ان يكون في قول الحقيقة عمل اجرامي يعاقب عليه القانون أو تقوم في وجه ممارسته الموانع. فلا توجد أبداً جريمة تدعى جريمة تفكير.. فالجرائم لا تكون الا بالفعل ..ولا أجد أن حجج وذرائع الرقابة يمكن ان تبرر القيام بها .. وليس هناك من استثناءات مادام الأمر يتعلق بالحقيقة وأساليب التعبير عنها والبحث للوصول اليها .. حتى في مجال الأدب الجنسي يجب ألا تشغلنا فكرة قمع الفحش الى حد ان نكبت هذا النوع من الأدب أكثر مما يكبت الجنس نفسه في واقع الحياة .

ولكن عندما يتعلق الأمر بالسخف والابتذال وبالتجارة باسم الفن .. فيجب أن يوضع نظام لحماية الفن ولحماية المجتمع من الافساد .

ولا أريد أن يفهم من قولي هذا انني أنفي الرقابة لأقيمها تحت ذريعة أو ستار آخر ، أنني أدعو للوقوف ضد الرقابة عندما يتعلق الأمر بقول الحقيقة والبحث والتعبير عنها .

اما عندما يتعلق الأمر ببث السخافات والجهل والابتذال فانني ادعو للوقوف ضد السخف والجهل والابتذال الذي يحاول أن يلبس لبوس الحقيقة سواء تزيا بزي مسرحية او قصيدة او كتاب . ولكن التمييز بين قول الحقيقة والبحث عنها وبين الزيف والضلال هو العملية الصعبة والتي تحتاج الى دقة وحذر .

فداعاً لتعلل الرقابة التي تقمع قول الحقيقة واساليب البحث عنها بمنع الزيف والضلال . فما هي الطريقة المجدية للتمييز ولوضع اطار للرقابة المسرحية في ظروف كظروف وطننا العربي تكثر فيه نزوات التسلط ونزعات التزييف ونزعات الاتجار بالحقيقة ؟.

---

(١) حقوق الشعب تأليف وليم دوجلاس

انها لمهمة عسيرة ممارسة الرقابة المسرحية وخاصة في ظروف كظروف الوطن العربي .. ومساوئها قد تكون أكثر بكثير من فوائدها .

فالرقابة في اطارها الرسمي تأخذ شكل المنع المسبق فالسلطة غالباً تعطي الترخيص بعرض المسرحية او طبعها .

ومعنى هذا أن أنتاج أو طبع أية مسرحية ممنوع ما لم تسمح السلطة – ممثلة بالرقيب – بذلك . ولا تلجأ السلطة الى التدبير الاكثر تعبيرا عن الحرية وهو منع وايقاف أي عمل تعترض عليه الرقابة بعد تقديمه أو نشره . والسلطة باتباعها الأسلوب الأول – اسلوب المنع المسبق – تقطع الطريق على أية رقابة جماعية أو شعبية تقوم بها فئة من الناس صغيرة أم كبيرة .. لأن المجتمع لا يرى العمل الا بعد أن تسمح السلطة بذلك وهذا الأطار من أطر الرقابة هو أكثرها امتهانا لحرية التعبير ولسيادة المجتمع وحريته وأكثرها تعبيرا عن صلف السلطة المطلقة ، ولذا نحن نفضل القول الحديث عن رقابة المجتمع – اذا كان لا بد من وضع نوع من الرقابة وهذا أخف أنواع الرقابة ضررا ، وهو مع ذلك يدخل في حدود المكروه – في ظل اغلب نظم الحكم القائمة في الوطن العربي . ويضطرنا واقع التخلف الذي يعيشه وطننا العربي وظروف المسرح المختلفة فيه الى أن نوفق بين رغبة السلطة في الرقابة وحق الفرد في حرية التعبير وسيادة المجتمع ولو أنها تبقى في حدود المكروه من الامور كما اسلفت ، وهذا يقتضي ان يسمح للفرق الفنية بتقديم انتاجها المسرحي وكذلك للافراد بنشر مسرحياتهم دون أن يكونوا مضطرين الى اخذ ترخيص مسبق من السلطة ، وتلجأ السلطة اذا رأت أن هناك اساءات ترتكب بحق المجتمع الى ايقاف العمل أو منع تداول الكتاب .

قد يتساءل البعض قائلا هل تعجز السلطة الوسائل والحجج لايقاف عمل ما اذا ارادت ذلك ؟ وهل ستوافق السلطة على تقديم أو نشر المسرحيات التي تتعرض لها بالنقد؟ وجوابي على ذلك لا .. ان السلطة لن تعدم الوسيلة لذلك ولكنها تمارس المنع على مرأى من الناس، وبعد ان تكون جماعة صغيرة ام كبيرة قد رأت العمل او قرأته وكونت موقفاً وقناعة منه .. وتستطيع هذه الجماعة أن تمارس حقها بالاعتراض، او على الاقل تشعر بالتصرف الجائر ويبقى لها حق الاحتجاج ورفع الصوت بكلمة « لا » إذا كانت قناعتها تخالف قناعة السلطة التي اوقفت العمل .

وهذا برأيي – خير من قتل العمل في الظلام – ودون علم أقل فئة تذكر من

فئات الجماهير ، ان اتخاذ موقف حازم من قبل الدولة أو المجتمع ضروري الآن وعلى مدى الساحة العربية ضد بعض أنواع الانتاج المسرحي الذي يقدم الآن ويسـاهم فعلا في افساد ذوق الجمهور العربي ويلهيه بالرخص عن أهم قضاياه ويهدم قيمه السليمة بلا مبرر ولا داع .. ويشوه مفهوم الفن المسرحي لديه قبل أن يصبح لهذا الفن مكانة في نفسه وقبل أن تتكون لديه ملكة الحكم والتمييز بين الجيد والرديء في مجال المسرح .. ان مثل هـذا الأمر ضروري .. ولكن مانقع فيه دائماً هو سوء التنفيذ في الوقت الذي تكون فيه الغاية نبيلة سامية .

ان ازدهار الحركة المسرحيةالعربية ونشاطها يتوقفان على خلق مناخ ملائمللعاملين بها حتى يتمكنوا من التحرك بحرية وقطع مراحل طويلة عليهم أن يقطعوها حتى تلحق الحركة المسرحية العربية بركب المسرح العالمي المتطور وحتى يأخذ المسرح دوره في حياة شعبنا . وتأتي في طليعة القضايا الأساسية والهامة من قضايا المسرح العربي قضية النص المسرحي أي قضية التأليف . ولا يمكن أن نحصل على النص الجيد الذي يشد شعبنا اليه الا اذا كان هذا النص يتصل بواقع هذا الشعب وقضاياه ويمس جروحه ويعج بهمومه .. ويعبر عنه ، ولن يتأتى للكاتب المتمكن من فنه أن يقدم للجمهور مايحتاج ولمسرحنا العربي مايصبو اليه اذا كان يخشى الرقابة والمنع .. واذا كان بينه وبين ذاته يحس بأنه مطالب بأن يكتب حسب وصفة ترضي اذواق الرقباء وتتلاءم مع طريقتهم في التفكير والتعبير حتى يرضوا عنه ويفرجوا عن انتاجه .

ان الرقابة في هذه الحالة تلعب دور المعوق الحقيقي لنمو الحركة المسرحية العربية وتأصلها وازدهارها .. بل هي تلعب في الواقع دور المعطل لطاقات الأمة عن العطاء ، ودور الستار الحديدي الذي يمنع عن الشعب رياح الفكر الحر .

ولا نريد للرقابة أن تكون عقبة في طريقتقدم حركتنا المسرحية ، كما أنناالانريد أن نغضيعن التيارات الفكرية المشبوهة والمسمومة التي تحاول أن تشوه قيمنا وتغزوا أفراد شعبنا . وعند هذه النقطة يجدر بنا أن نتساءل ؟ هل الرقيب يا ترى .. هو وحده من بين أدباء ومفكري وفناني أبناء الامة أو القطر الواحد من أقطار وطننا العربي .. هو وحده القادر على تمييز الفكر المشبوه .. من غيره .. هو وحده المؤتمن على ثقافـة الأمة وحضارتها وعلى أبناء المجتمع القصّر؟!! .

ان جوابي هو لا .. فلنفتح النوافذ .. ولنلق بشقيي أمتنا وفنانيها وأدبائها .. ولنقرع الحجة بالحجة .. والبقاء للأفضل .. حتماً .

نشر الوعي بأهمية المسرح الثقافية في المجتمع العربي :

لاأتصور أن هناك حاجة للتذكير بأهمية المسرح الثقافية في حياة الشعوب قديماً وحديثاً فقد اهتمت جميع الامم بالمسرح ، وكان صورة معبرة عن حضارتها ، وكان في الوقت نفسه أحد أهم عوامل تقدمها .. ونظرة بسيطة نلقيها على التراث الأدبي للانسانية نجد أن معظم انتاجها حتى القرن الثامن عشر كان في الأدب المسرحي ، معظم ماتركه لنا اليونان والرومان من أدب اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبدس وميناندروسينكا وكل روائع كتاب عصر النهضة من شكسبير ومارلو وبن جونسون في انجلترا الى كالديرون ولوب دي فيجا وسرفانتس في اسبانيا .. فكورني وراسين وموليير في فرنسا .. كل انتاج هؤلاء وغيرهم من أشهر كتاب العالم كان في الأدب المسرحي وما زال العصر الحديث أيضاً يثبت تطور وتقدم الأدب المسرحي ورسوخ دوره في التأثير على تكوين ثقافة ابن القرن العشرين .

فلم لا يلعب المسرح الدور نفسه في وطننا العربي ؟ ولم لا يكون للثقافة المسرحية العربية أهمية كبرى في تكوين الفرد وتوسيع مداركه ؟

ان انتشار المسرح في وطننا العربي :

– سيحرّض مواطننا في أسوأ الظروف – على محاولة التعرف على هذا الفن ، وأعلامه وروائعه مما ينتج عنه اغناء ثقافته وتبصيره بتراث الأدب الانساني الذي تضمه المكتبة المسرحية .

– وسينقل المسرح الى المواطن العربي تجربة أناس غيره في صراعهم ومعاناتهم للحياة ويضعه أمام خلاصة تجربتهم ليعايش هذه التجربة بصورتها الحية . وهذاالدخول في حياة اناس أوسع واكثر تنوعاً من حياته ، يتيح له ان يقدر الحياة التي يعرفها بطريقة اجل وان يعيشها بعمق اكثر .

– وانتشار المسرح سيجعل مواطننا يعايش مشكلات العصر ويعتاد على طريقة

جديدة من معايشة الحوادث ، ويمكنه من اكتساب عادات اجتماعية جديدة وينمي لديه الروح الجماعية وحسن مشاركة الآخرين حزنهم وأفكارهم ومتعتهم .

وسيفسح — انتشار المسرح في وطننا العربي — المجال أمام مواهب فنية وأدبية عديدة لتتفتح وتقدم خدمة للوطن وللحضارة الانسانية في المجال الثقافي ، وستترك بصماتها في تراث الانسانية المسرحي الذي لم يساهم العرب فيه مساهمة تذكر حتى الآن .

وعندما يعم المسرح مدن وطننا العربي سيحقق لجماهيرنا وسيلة اتصال وتثقيف فعالة وأصيلة وقريبة للنفس تسهم في رفع سوية المواطن الثقافية كما تسهم في تكوينه وتحريضه على استبدال واقعه بواقع أفضل ، أي أن المسرح سيحرضه على الثورة ضد الواقع السيء ويشحنه كل يوم بارادة التغيير والتطوير لكل مناحي حياته الاجتماعية والثقافية .

ولن يستورد المسرح عندما يتأصل في تربة حياتنا الاجتماعية والثقافية مشاكل وهموماوقضايا بل سينتهل من الواقع ويجسم أخطاءه أمام المواطن ليمارس الأخير الثورة من أجل ازالة الخطأ وتحسين الواقع . فهل نطمع في حياتنا الثقافية الى أفضل من هذا ؟

وهل نحن بحاجة —وفي القرن العشرين— الى اثبات وتأكيد أهمية المسرحالثقافية في المجتمع ؟

ربما .. لا أدري .. ولكن المسرح لم يأخذ مكانه اللائق فيحياة مجتمعنا العربي بعد، ولا بد من التأكيد على أهميته ودوره في كل المناسبات.. فمن المؤسف ان الأمية التي يرزح تحت نيرها أكثر من سبعين بالمائةمن أبناء وطننا تقابلها أمية فيبعض المجالات الثقافيةتصل نسبتها الى الرقم نفسه أو تزيد .

وواجبالدولة يدعوها الى القيام بمجهودات كبيرة لنشر الوعي بأهمية المسرحالثقافية في المجتمع ، فتشجع على ترجمة ووضع الكتب والدراسات المسرحية وتنشرها على اوسع نطاق بأثمان تمكن المواطن من اقتنائها. وتلتفتالى الكاتب المسرحي تطبع انتاجه وتحسن توزيع ماتطبع على مستوى الوطن العربي وتعمل على أن تلتج الفرق المسرحية الأعمال المسرحية المؤلفة . وعلى الدولة أن تحدث الفرق المسرحيــة وتعمل على ايصال انتاجها

لأوسع قطاعات الناس ، كما تشجعها وتسهم في تطويرها بكل الوسائل. ولا بد من التركيز الاعلامي وبكل الوسائل على أهمية المسرح ودوره ومحاولة التعريف بالثقافة المسرحيـــة . وهناك سبل ووسائل عديدة أخرى يمكن اتباعها لنشر الثقافة المسرحية وتعميمها .

المسرح السياسي :

تتصاعد هذه الايام في وطننا العربي موجة الحديث عن المسرح السياسي ، وكشعب ينقصه الكثير .. ننظر الى راكبي هذه الموجة على انهم انبياء العصر، يبشرون بمولد جديد.. ويشي ركب من المريدين خلف هؤلاء الانبياء المبشرين الآن .. ولكن ما أخشاه أن تكون مسيرتهم كمسيرة جماعة براند ابسن حين يطول بهم الطريق ويكتشفون انهم ابتعدوا كثيراً عن الواقع . فنغمة المسرح السياسي التي نسمعها تعني شيئاً آخر غير المسرح وتبتغي أن تلبس لبوس الفن والثقافة وهي الى الدعاوة والاعلام أقرب منها الى الفن والثقافـة . وإلا فمتى كان المسرح غريباً ومنفصلا عن السياسة حتى يأتي أنبياء العصر ويرأبون الصدع الثقافي الخطير الذي حصل في تراث الانسانية الحضاري ؟

هل كان المسرح بعيـداً عن السياسة في اسخيلوس صاحب بروميثيوس والفرس ؟ أم في عهد سوفوكليس صاحب اوديب وانتيجون ؟ أم في عهد يوريبيدس وارسطوفان ؟

وهـــل كان المسرح السياسي غريباً عن التاريخ الذي جـده شكسبير في سلسلة مسرحياته التاريخية أم ان تلك المسرحيات تعيش بعيـــداً عن واقـــع عصرها وعن المجتمع الانساني ؟

وهل نجد فجوة كبيرة بين كالديرون في مسرحيته (ثورة الفلاحين، اوبئر الخراف) وبين المسرح السياسي ؟ أم غربة المسرح عن السياسة تكمن في اعمال لوركا وابسن وغيرهما وغيرهما .. من الكتاب المسرحيين ؟

ان الحديث عن المسرح السـياسي – برأيي – بدعة جديدة ولكن اتصال المسرح بالسياسة أمر قديم قدم المسرح، وثيق الصلة بهذا الفن وثوق صلة الفن بالمجتمع وبالانسان، فالمسرح الجيد صورة الحياة ولا يمكن في الحياة ان نفصل بين السياسة ورغيف الخبز ، بين السياسة والفكر . وليس غريباً في عصرنا ان يدعي الكثيرون لأنفسهم ابتداع المسرح السياسي أو غيره من بدع . . فظاهرة اهمـــال كل قضية للاقدمين بدت كموضة

تقدمية .. وقد قامت شعوب باهمال تراثها والتنكر له ، وتناست شعوب أخرى دور الفكر الانساني فيما توصلت اليه من قيم وأفكار جديدة ، فكيف لايفعل ذلك أفراد في مجتمعاتهم ؟.

ان ماقيل في باب الحديث عن المسرح السياسي حتى الآن ، يشير الى أن المطلوب هو توظيف المسرح كوسيلة اعلامية لرفع شعارات - مع أوضد - حكم أو اتجاه أو نظام سياسي ما . وأحب في مجال الحديث عن المسرح أن أفصل بين شيئين أساسيين، بين المسرح الذي يرفع شعارات والمسرح الذي يرسخ قيما . فالمسرح الذي يرفع شعارات هو بنظري وسيلة اعلام عليها أن تغير لافتاتها وعناوينها وسياستها الاعلامية كلما تغير حكم او كلما تغير حاكم،أما المسرح الذي يرسخ قيما فهو بنظري عمل ثقافي يساهم في بناء جوهر الانسان وفي بناء الحضارة .

المسرح الاعلامي مسرح يساهم في توجيه الرأي العام باتجاه معين في فترة محددة، ولكنه لايساهم في ترسيخ قيم في تفكير الانسان ووجدانه بشكل ثابت وأصيل ، ولهذا أحب أن أفصل بين القضية الثقافية والقضية الاعلامية في المسرح. المسرح - كما أرى - لاينبغي أن يؤخذ على أنه جهاز اعلامي . فالاعلام جهاز متحرك لتوجيه الرأي العام باتجاه معين في فترة معينة ، وقد تتغير الخطط بتغير الساسة .. ولكن القيم الانسانية أقرب الى الثبات والرسوخ وجوهر الانسان ينبغي ان يكون أكثر احتراماً من أن تخضعه لحملات التشويه كلما تغير تكتيك سياسي . ولا أريد أن يفهم من هذا أنني ضد الالتزام في الادب والفن .. ولكن الالتزام - كما أفهمه - هو التزام الانسان بالقيم الانسانية وفي الوقت ذاته التزام ببنية مجتمع ثوري ، مجتمع قادر على أن يعي القيم التي يجب أن يتبناها والمفاهيم التي يجب أن يدمرها ويتخلص منها .

انني لا أفهم ولا أقبل المسرح الذي يرفع شعارات ويساهم في التهويش ويعتمد الكلمة المنفوخة . ولا أعتبر المسرحيات التي تعتمد على (قفشات ونكات) سطحية ، وتصيد عبارات مثيرة ، لا اعتبرها نصوصاً قادرة على البقاء والتأثير . فعمرها هو مدة عرضها ولن تترك أثراً ولا بصمات في تاريخ المسرح ، كما أنها لاتسهم في تغيير الانسان ودفعه إلى تغيير الواقع . بل على العكس من ذلك تفرغه من المحرضات التي تدفعه الى تغيير الواقع وتخدره أكثر مما تثوّره . وهذا ما أدعوه بالاتجاه التخديري في المسرح الذي يصهل على ساحته اليوم لابساً حلة مزركشة مخفياً خطره عن أعين الناس

وهناك فرق شاسع بين اتجـاه التخدير والمسرح التثويري الذي ننشده . ولقد فصلت رأيي بكيفية حدوث الأثر الفعـال والجيد في نفس المتفرج من المسرح في بداية هذا البحث .

ولا أعتقد أن النصوص التي تكتب – تحت تأثير الاتجاه الاعلامي في المسرح – قادرة على أن تحدث أي أثر فعال في حياة الجماهير وهي غـير قادرة على ترسيخ قيم جديدة واتلاف قيم بالية وأفدح اخطائها يكمن في أنها بعيدة عن صياغة الفكرة التي تريد نقلها للناس – وقدتكون فكرة ممتازة – باسلوب فني وبطريقة تحقق وجود الفن وغايته . وأستطيع أن أقول مع بروستاين : « اننا لا نواجه في مثل هذه المسرحيات أثراً فنياً بقدر ما نواجه كتابات سياسية أو لفتات اجتماعية ، ويجب أن يكون الحكم عـلى هذه الأعمال والفتات بالمقاييس النفعية وليس بالمقاييس الادبية ، » (١).

ويقع الكثيرون في أخطاء الحكم على جماهرية هذا النوع من المسرحيات فيعتقدون أن اقبال الجماهير عليها دليل كاف على رفعة مستواها الفني وقيمتها الأدبية .. ولكنهم يخطئون أيما خطأ . فالمسرحيات الـتي تهاجم حاكما سابقاً وتطبل لحاكم جديد ستلقى رواجاً آنيا . والمسرحيات الـتي تنتقد حاكما في السلطة ستلقى رواجاً كبيراً .. وبهش السلطة اتجاه تجاري ناجح كما أنه اتجاه ترحب به السلطة الواعية لأنه يخدمها أكثر مما يؤذيها ، فهو يمتص نقمة الناس عليها ، وهو يعطي صورة عنها بأنها تفتح المجال أمام حرية التعبير .. ولكنها في الواقع تستخدم هذه الاتجاهات في الدفاع عن وجودها اكثر مما تشكل هذه الاتجاهات خطراً عليها – وقـد وضحت كيفية تصعيد وتفجير رغبـة التغيير لدى المواطن عنـد الحديث عن التحريض المتبادل بين العمل الفني والجمهور في بداية هذا البحث – وستلقى هذه المسرحيات رواجاً جماهريا.. ولم لا.. ؟ ان جمهورها حسب رأي شاعرنا القديم أبي العـلاء المعري هو نصف الناس على الاقل ... أليس هو القائل :

ان نصف الناس اعداء لمن … ولي الحكم وهذا ان عدل

ومن منفعة السلطة أن تروج لبعض هذه الأعمال لانهـا تسهم في تنفيس الكرب عن الناس وتلهيهم عن تغيير الواقع السيء .

ان الناحية الايجابية التي يمكن أن نجدها في الدعوة الى المسرح السياسي هي أن

(١) المسرح الثوري

نلتفت نحو الواقع بمجمله بصورة أوسع ونتبصر فيما يحيط بنا بعمق أكثر عندما نعالج قضية ما في مسرحية ، لأن أية مشكلة من مشاكل الانسان وأية صورة نريد أن نرسمها في معاناته تملك ويجب أن تملك كل الابعاد الحياتية بما فيها البعد السياسي .

ولا يوجد في عصرنا ولم يكن يوجد في العصور السابقة اي انفصال بين القضايا السياسية وبقية القضايا الأخرى في حياة الانسان ، والحديث عن قضية سياسية بمعزل عن أبعادها الاجتماعية أمر فيه من العبث ما فيه والعكس صحيح تماماً،وكتابة مسرحية تدور حول فرد في مجتمع لا تعني اطلاقاً عزل هذا الفرد عن المجتمع ولا عزله اجتماعياً عن الوضع السياسي والاقتصادي والفكري لمجتمعه .

ولا يمكن للفنان أن يعمل بمعزل عن المجتمع ككل (حتى أشد الفنانين ذاتية يعمل لحساب المجتمع) كما يقول ارنست فيشر .. وأظن أننا لا نختلف على ذلك ابداً ..

فنحن لسنا في خلاف حول رسالة المسرح ورسالة الفن عامة .. ولكننا في خلاف حول الوسيلة التي يمكن أن توصل بها هذه الرسالة بحيث لا يفقد الفن جوهره ولا قيمته ولا شخصيته .

وهذا ما يدفعني الى السكوت وعدم الحديث عن مسرح سياسي .. فلا أعتقد أن المسرح كان غير سياسي ليصبح الآن سياسيا .. أما تسخير المسرح للدعاوة ورفع الشعارات فلن يخدم الفن ، ولا أستطيع أن أتحدث عنه في مجال الحديث عن الجانب السياسي في المسرح .

علاقة المسرح بالدولة والمجتمع (٢)

نعمان عاشور

تمهيد في التعريف بالمسرح :

لكي نستطيع تحديد علاقة المسرح بالدولة وبالمجتمع .. يلزمنا بداية أن نتعرف على بعض الحقائق الجوهرية عن المسرح .. وهي تلك الحقائق التي تجعله يختلف اختلافاً كلياً عن بقية الفنون وبقية الوان التعبير الأدبية الاخرى ..

يختلف المسرح عن بقية الفنون المكتوبة ، كالقصة والرواية والشعر ، في انه فن

يستحيل أن يكتمل تحقيقه بين دفتي الكتاب المطبوع ، وانما يتحتم لكي يكون له وجود أن يجري تمثيله واداؤه وعرضه على جمهور حي من المشاهدين .

وبالمثل فان المسرح يختلف عن بقية الفنون التعبيرية الاخرى ، كالسينما والاذاعة والتليفزيون ، في أنه فن يستحيل أن يتم له وجود أيضاً ، ما لم يجرى تقديمه مجسماً حياً أمام جمهور حي من النظارة .

الجمهور في المسرح اذن عنصر أساسي وشرط جوهري لوجوده ، فالمرء يستطيع أن يقرأ الكتاب وهو جالس وحده ، ويستطيع ان يستمع الى تمثيلية اذاعية أو يجلس أمام التليفزيون ليشاهد برنامجاً تليفزيونياً وهو جالس وحده . بل أنه ليستطيع اذا أراد أن يشاهد فيلماً تمثيلياً في منزله وهو بمفرده ، ولكنه لايمكنه أبداً أن يشهد عرضاً مسرحياً وحده وبمفرده ، لان العرض المسرحي يستلزم حتماً بالضرورة التجاوب المباشر الحي بين مجموعة البشر الذين يؤدون العرض ، ومجموعة البشر الذين لابد من وجودهم لمشاهدته . فما لم يتحقق هذا « التواجد » بين العرض المقدم والجمهور المتفرج ، لايمكن أن يكون هناك مسرح .

حقيقة المسرح وأهميته :

نخلص مما تقدم الى حتميات رئيسية بالنسبة للمسرح ، وهي :

أولاً : انه فن تجاوب حي مباشر ولاصق بالجمهور الحي .

ثانياً : بحكم ادائه الحي يدخل في صميم النشاط الانساني الحي وبالتالي فهو جزء متمم للكيان الاجتماعي الذي يعيشه الناس .

ثالثاً : انه من واقع طبيعته كتعبير اجتماعي ، وبفعل الجمهور الذي يشاهده ، يكسب صفة فريدة بين الفنون ، تحيله الى قوة مادية حية من القوى التي تتأثر بالحياة وتؤثر فيها تأثيراً عضوياً مباشراً .

رابعاً : انه بحكم هذا التأثير العضوي المباشر الحي ، يحتضن كافة الفنون الاخرى فيصبح فن تسلية وامتاع بقدر ما هو تعبير اجتماعي حي وبقدر ما هو مؤسسة ثقافية متجددة جامعة ، وبقدر ما هو بؤرة اشعاع حضارية متطورة ، وبقدر ما هو قوة دافعة لموقف الانسان من الحياة .

يتميز المسرح بهذه الصفات عن بقية الفنون الاخرى ، ولهـذا اخذ المسرح ولا يزال يأخذ في تاريخ الحضارات الانسانية التي عرفته ، الدور البارز كمهدللفنونجميعاً . وقد تأكدت أهمية المسرح وازدادت قيمته منذ عرفه الاغريق ليصبح اليوم في مكان الصدارة بوصفه الفن الجماهيري الذي يغذي ويدعم ويقوم كافة الفنون التعبيرية الحديثة وعلى رأسها السينما والاذاعة ثم التليفزيون ، بل والأدب المكتوب بكل الوانه . ودخل المسرح ليس فقط في صلب النشاط الثقافي لكل امة وانما اصبح يشكل ، خاصة بالنسبة للمجتمعات الحديثة النامية ، حجر الزاوية في نهوضها الفكري والثقافي وتقدمهاالاجتماعي وتحررها السياسي . وكل ذلك بفضل طبيعتـه الجوهرية كفن له أثره الجماهيري الحي المباشر على عقول الناس وافكارهم ونشاطهم ورؤياهم لكافة ما يترسب وما يتبلور في حياتهم ووجودهم من حقائق عن الكون والمجتمع والعصر والانسان .

وفن بهذه القوة التأثيرية الضخمة وهذه الفاعلية الجماهيرية المباشرة ، يجب أن يصبح بالضرورة فن المؤسسات الابداعية الخلاقة في كيان كل امة ناهضة ناميةمتطورة، وبالذات امتنـا العربية في حياتها وظروفها الراهنة . لانه بالنسبة لبقيـة الفنون والآداب الاخرى ، بمثابة الصناعة الثقيلة التي تمدها بمقومات خلق الانسان العربيالجديد الذي ينشده كياننا العربي القائم ، وهو أولى برعاية الدولة وتشجيعها وأسبق من كافـة الفنون الاخرى .

الجمهور في المسرح

لكن ، من أين يتأتى للمسرح مثل هذا التأثير العضوي المباشر على حياة الناس وعقولهم ومداركهم ؟

قد يكون من أبرز موجهات هذا التأثير ان الجمهور في المسرح ليس مجرد عنصر متلق أو مشاهد . فالجمهور المسرحي ، طالما هو طرف في التجاوب اليومي المبـاشر الحي في العرض الحي الذي يشاهده ، فانه يصبح بالضرورة عنصراً خلاقاً ، يدخل في صميم العرض الدرامي أصلاً وأساساً .. ولذلك يلزم تحديد طبيعة هـذا العنصر وعلاقته بالعناصر الأخرى التي يتكون منها المسرح .

فما هي هذه العناصر أولاً ؟؟

العنصر الأول : هو المسرحية ذاتها .. هو النص الذي يقدم على خشبة المسرح .

والعنصر الثاني ، هو عنصر الممثلين الذين يقومون بأداء النص وتجسيده .

والعنصر الثالث ، هم من يساعدون في اعداد العرض وتهيئته ليكون قابلا ليقدم الى الجمهور بكافة الوسائل المساعدة ، كالاضاءة والديكور والموسيقى .. الخ .

والعنصر الرابع ، هو المخرج الذي يقوم بتفسير العرض ونقل الرؤية التي في النص نقلاً فنياً على خشبة المسرح .

اما العنصر الخامس : فهو الجمهور الذي يتلقى ما تقدمه هذه العناصر مجتمعة .

وهذه الحلقات الخمس من العناصر ، كلها حلقات مترابطة . وهي التي تجعل من المسرح فناً جماعياً صرفاً . وما لم يتحقق وجود هذه العناصر وجوداً تاماً وهي مؤتلفة ومتناسقة مع بعضها ، ينتفي وجود المسرح وجوداً متكاملاً ، وبالتالي يستحيل قيام المسرح كفن له قيمته وكتعبير له أثره على حياة المجتمع والناس .

لكن كيف ترتبط هذه العناصر التي تتكون منها العملية المسرحية الجماعية ؟ وماهي حقيقة العلاقات بينها ؟ الجمهور هو الأصل والأساس في الربط بين هذه العناصر .

العلاقة بين الجمهور والنص :

النص المكتوب في حد ذاته لا يكون مسرحاً ، ولكنه يبقى عملاً دراميا على الورق حتى يتم اخراجه وتمثيله وعرضه على جمهور المشاهدين . لكن انتقال النص من صفحات الكتاب الى صالة العرض ، يخلق حتماً ثلاثة أطراف أو أبعاد للعملية المسرحية الجماعية ، أولها المؤلف صاحب النص ، وثانيها العرض المقدم ، وثالثها الجمهور الذي يجيء لمشاهدته . وليست هناك بالقطع قواعد ثابتة يجب ان يلتزم بها صاحب النص قبل الجمهور الذي يتوجه اليه بنصه وهو يكتبه ، ولكن هناك ولا شك اعتبارات عديدة تفرض على المؤلف ان يكتب نصه وفي ذهنه الجمهور الذي سيشاهده . فلا بد من وجود مثل هذا التلاحم بين الطرفين عن طريق ما يقدمه النص ، سواءاً كان تسلية بحتة أو فكرة مثيرة أو حتى مجرد تجربة فنية خالصة .

يخاطب المؤلف بنصه عادة جمهوراً معيناً من المشاهدين يتوقف نجاح نصه على مدى تجاوب هذا الجمهور معه . انه اذن لا يكتب النص وحده تقريباً ، وانما يكتبه

من خلال أو عبر العملية المسرحية الكلية التي يتوقف ثبوتها ويرتهن تحقيقها على وجود الجمهور المشاهد .

انه يقدم للجمهور صورته عن الحياة ورؤياه لها ، وهي صورة أو رؤية مأخوذة من الحياة ، ولكنها ليست هي .. هي صورة تكون في الحياة الواقعة الفعلية للشاهد تجربة من أبرز تجاربه وأكثرها اثارة ، لأنها تجربة عاطفية خيالية وفكرية ، قد يراها المشاهد او يعيشها كما يعيش بقية احداث حياته اليومية ولكنه يعيشها داخل المسرح ، ناطقة حية بما في النص المؤلف ، وبالتالي يعيشها كتجربة كاشفة لحياته الاصلية . تجربة تضاف الى بقية تجاربه اليومية العابرة ، ولكنها تجربة أكثر غنى لأنها تضاعف من وعيه وتضيف الى متعته وتزيد من فهمه وقدرته على مصارعة الحياة ومواجهة التجارب الفعلية الواقعية فيها . وهو أكثر تفتحاً واكثر ادراكاً لها وقدرة على مواجهتها .

وقيمة النص المكتوب كعنصر من عناصر العملية المسرحية الجماعية تتوقف على مدى تأثيره على الجماهير التي تشاهده .. وهذا التأثير لا يتأتى الا اذا كان النص يحوي من المقومات العاطفية والفكرية والانسانية والجمالية ، وكافة المكونات الأخرى ، ما يجعله كتجربة حية يشترك الجمهور في خوضها حال عرضها عليه، متوافقاً مع المكونات الجوهرية للحياة الانسانية . ومن اجل ذلك يتحتم على المؤلف المسرحي إن يغور الى ابعد الاعماق والجذور التي تربطه ، لا بجمهور مشاهديه المعاصرين له فقط ، ولكن بجمهور المشاهدين من البشر على وجه الاطلاق ، وربما على مدار العصور . وهذا هو السر الذي يجعل مسرحيات سوفوكليس ويوربيدس وشكسبير وموليير وتشيكوف ، اكثر عصرية من مئات المسرحيات الحديثة .

على اننا اذا حاولنا تلمس الصلة بين النص المكتوب والجمهور المشاهد كعنصر من عناصر العملية المسرحية الجماعية في مجالات التلاحم المباشر بينها ، أعني في مدى الارتباط أو التقيد الذي يمكن أن يفرضه الجمهور على النص وصاحبه ، فهناك العديد من الاعتبارات التي يمكن حصرها بالنسبة للصلة بين النص والجمهور . فصاحب النص المسرحي كما قلنا يكتب نصه وفي ذهنه دائماً الجمهور الذي سيشاهده وبالتالي مقومات الحياة الواقعية .. حياة العصر الذي يعيشه جمهوره . وبسبب ذلك تتغير مضامين الدراما وتتبدل بحيث تتفق لا فقط مع اذواق العصر ، وانما ايضاً مع ماتبنيه من قيم ومثل ومفاهيم وتطلعات. فهناك فرق كبير بين مأساة هاملت التي كتبها شكسبير في القرن السادس عشر ، ومأساة

ارثر ميللر التي كتبت في القرن العشرين عن « وفاة بائع جوال » . وهو فرق قد لا يكون واضحاً في الاوليات « اي العواطف والمشاعر الانسانية الثابتة » ، ولكنه واضح كل الوضوح فيا يحيط كلا النصين من افكار وقيم ومثل وتطلعات مختلفة ، تؤثر بدورها على مايمكن أن ينقله كل من شكسبير وميللر الى جمهوره من خلال نصه . فالنص في هذه الحالة لا يخضع فقط لتغير العصر بل يخضع ايضاً وحتى لتغير الجمهور الذي يقدم له العرض .

ومن ذلك فالصلة بين النص والجمهور صلة قوامها مستوى الوعي والفهم والمعرفة والمقدرة ، أي مايتمتع به الجمهور من ثقافة وادراك، فثقافة الجمهور من المقومات الرئيسية لخلق المسرح .

العلاقة بين الممثل والجمهور :

يأتي الممثل ، كعنصر من عناصر المسرح ، في المقدمة . لأنه الوسيلة الحتمية والوحيدة لنقل النص المكتوب الى الجمهور . إنه بذلك يمثل عنصر « الحيوية » الذي يفتقي وجود المسرح بدونه ، وهو أقرب والصق العناصر بالجمهور لأنه العنصر الذي « تعايشه » ، ولذلك كان تأثره بالجمهور وتأثر الجمهور به هو الأصل في وجود العرض ومداومة تقديمه . فقد يمكن تجاوزاً الاستغناء عن النص ويمكن بالمثل الاستغناء عن الاخراج ، ويمكن الاستغناء عن الاضاءة والديكور وغيرها ، ولكن يستحيل الاستغناء عن الممثل . فالمسرح قوامه عند البعض ممثل وجمهور فقط ، وعند البعض الآخر كلمة وممثل وجمهور . فما مدي الارتباط بين الممثل والجمهور اذن ؟

أن هذا الارتباط بالفعل هو جوهر العملية المسرحية ومحورها ، وهو الذي يميز المسرح عن كافة الفنون الأخرى . ففي السينما والتليفزيون ممثل ، ولكن صلته بالجمهور تقف جامدة داخل صورة ميتة ، بينما تقوم الصلة بين الممثل والجمهور في المسرح على أساس المباشرة الحية المتجددة يومياً ، وهي صلة لاتقف عند حد التجاوب المؤقت ولكنها تنصرف الى تجاوب خلاق دائب يكتسب فيه الممثل قدرته وحيويته ومهارته من الجمهور نفسه ، فعلى قدرها يستطيع الممثل النفاذ بادائه الى جمهور المشاهدين على قدر مايتأثر بهذا الجمهور ويؤثر فيه ، لأن عملية التمثيل أمام الجمهور ليست عملية تمثيل بالفعل ولكنها عملية اعادة عرض تجربة حية يشترك فيها الممثل مع

الجمهور ويشركه فيها معه في استعادة متصلة لتجارب حياته أو لصورة من صور الحياة التي يعيشها معه وهو خارج العرض في الحياة العادية (المجتمع) ، وهو يأتي ليقدمها له داخل المسرح ليمكنه من فهمها وادراكها واستعادتها بكل ماتحمله وراءها من دلالات قد يفوته تبيينها في الحياة العادية فيعيد الممثل تقديمها له طازجة وحية ولكنها مبلورة وناضجة . فالممثل والحال كذلك ليس مجرد شخصية من شخصيات نص مكتوب فحسب بقدر ماهو شخصية من شخصيات الحياة التي يعيشها الجمهور معه بالفعل في أثناء العرض « هو في هذه الحال .. ليس الشخصية التي يتقمصها من شخصيات المسرحية» بقدر ماهو الشخصية التي تتقمصه من بين الجمهور المشاهد وهو يؤدي شخصية المسرحية المرسومة له في النص . انه جزء من الجمهور مثلما هو جزء من النص ، ومهمته أن يقنع الجمهور بأنه ليس وليد النص بقدر ماهو وليد الجمهور نفسه ، ومن هنا يدخل الجمهور كعنصر خلاق أكثر منه عنصراً مشاهداً في تحديد دور الممثل . وهنا أيضاً تبرز أهمية وقيمة ثقافة الممثل ووعيه بحقائق حياة مجتمعه كأبرز المقومات اللازمة لخدمة وتكامل العرض المسرحي .

الجمهور ومجموعة الفنانين الذين يعدون العرض :

تتكون هذه المجموعة من كافة من يعملون في المسرح من فناني الاضاءة أو الديكور أو الموسيقى بل وحتى من عامل الاكسسوار والعامل الذي يرفع الستار . وهذا العنصر الذي يشكله هؤلاء جديد على المسرح ولم يكن له وجود قبلاً لأن المناظر التفصيلية والملابس الملائمة والاضاءة والموسيقى المصاحبة وغيرهاما يهيىء للعرض التكامل الحتمي .. كلها عناصر جديدة ودخيلة عاش المسرح مئات السنين بدونها ، فلم تكن تعتبر كما هي اليوم من الضرورات التي لا غنى عنها ، انما كان المسرح عبارة عن النص أو المحتوى المكتوب ،وأحياناً المرتجل ، ومن يؤدونه على الخشبة من الممثلين أمام جموع النظارة .

أما كيف وجدت ولماذا وجدت هذه العناصر فسؤال يمكن اجابته في كلمات قليلة .. انها اضافات ادخلت على المسرح كعرض لخدمة هدف واحد هو اقناع الجمهور أو بالاحرى لخلق التكامل الواجب لاشباع المشاهدين . فالمسرح كما هو معروف لا يقدم الحياة كما هي ولا مجرد رؤية الكاتب للحياة كما يريدها أن تكون ، ولا أيضاً ما يمكن أن يؤديه الممثل لتحقيق هذه الرؤية ، وانما يقدم المسرح لمشاهده التجربة المكثفة للحياة بكل ما

يحيطها من مناظر واشكال وألوان واصوات ، وليس فقط بمجرد أفكار النص أو حركات التمثيل .

وهذه العناصر انما ادخلت على المسرح لتحقيق هدف واحد ، هو الربط بين ما في النص الذي يكتبه المؤلف وما في الأداء الذي يقوم به الممثل وما في التفسير أو الرؤية التي يقدمها المخرج .. وبين ما في حياة الجمهور وذهنه وخياله ومشاعره وعواطفه وفكره من ايحاءات ومنطلقات يمكن أن يفكر فيها أو يشعر بها أو يتأملها وهو يشارك في العملية المسرحية الجماعية الكلية . انه نوع من أضفاء الحياة المتكاملة على التجربة الحية المكثفة التي يشاهدها المتفرج .. فتحققها يتوقف بالدرجة الأولى على الجمهور نفسه لأنها في نهاية الأمر انما تعبر عن المحاولة الكبرى التي تبذل لاقناعه بأن ما يراه يمكن أن يكون له وجود ، وذلك يلزم أن تتمتع هذه العناصر بالمستوى اللائق من مستويات الخلق والابداع والمهارة الفنية التي تسندها الثقافة المسرحية الاكيدة .

الجمهور والمخرج :

وكذلك تعتبر صلة الجمهور بالمخرج في المسرح من الصلات الجديدة في حياة المسرح وتاريخه وتطوره ، ولكنها مع ذلك صلة لاصقة وهي قد لا تكون صلة مباشرة سواءا في تجددها الواقعي كصلة الجمهور بالنص وما يحتويه من مشاهد وافكار ، أو كصلة الجمهور بالممثل في اداءه الجسم الحي ، أو بالمناظر والموسيقى وغيرها من المرئيات المسرحية التي يواجهه بها العرض . لكن المخرج هو القائد وهو الموجه وهو المنسق والموحد والخالق الذي يربط بين كافة العناصر التي تجعل من المسرح عرضاً قابلاً للمشاهدة بواسطة الجمهور . وبهذه الصفة فانه يدخل في العملية المسرحية الجماعية وبالذات في علاقته بالجمهور لا كمفسر ولا كناقل وانما كخالق قادر على ان يقدم للجمهور المسرح الذي يشاهده . هو اذن عنصر ترتبط جهوده بالعرض الذي يقدمه من النص وبواسطة الممثلين ومن خلال الديكور والاضاءة والموسيقى بما يجب ان يراه الجمهور ويتجاوب معه ويتفاعل به ويؤثر فيه بقدر ما يتأثر به أيضاً .. هو الخالق الذي يربط الجمهور بالمسرح والخالق الذي يوجد أسباب التعايش بين المسرح وجمهوره ومن هنا يمكن اعتباره رسول المسرح الى الجمهور ، مثلما هو رسول الجمهور الى المسرح وهو وليد الجمهور كما هو ربيبه لدى المسرح .

والمخرج لا يمكنه تحقيق ذلك ما لم يكن على درجة من الثقافة والادراك والوعي الفني الذي يؤهله لأن يحمل رسالة المسرح الى جمهوره .

نخلص من كل ذلك الى الحقيقة الجوهرية التالية :

— ان قيمة المسرح كفن جماعي ، تتوقف على تكامل هذه العناصر . وان هـذا التكامل لا يمكن قيامـه الا بتوافر الامكانيات التي تحقق وجودها كعناصر لها فاعليتها في خلق المسرح العربي القادر على خدمة البيئة العربيـة والتطور بها ، وهذا بدوره لا يمكن تحقيقـه الا اذا شملت الدولة المسرح برعايتها وتأييدها . ولعل أول مظاهر هذا التأييد حماية الجمهور نفسه ، وهي حماية لا تتأتى الا بحماية المؤلف المسرحي خالق الكلمة ومبدعها ، ورعاية الممثل الناضج الواعي ، والحرص على وجود المخرج المثقف الدارس المتفنن . هذا فضلاً عن توفير كافـة العناصر الحتمية الأخرى اللازمة لوجود « مسرح حديث متكامل » .

المنهج التاريخي

على اننا نفضل لكي نضع ايدينا على الحقيقة في صورتها المتطورة بالنسبة لعلاقة المسرح بالدولة وبالمجتمع في وجودنا العربي الراهن ، وبعد أن اوضحنا أبرز الحقائق التي نعدها أساسية وجوهرية في فهمنا للمسرح ، نفضل أن نتبع منهجاً اكثر مرونة يبعدنا عن مجال النصائح والارشادات والمتطلبات والنواهي وما الى ذلك من اشتراطات واجبة حتمية لالتزام الدولة والمجتمع بما يحيط مسرحنا العربي حالياً من نقائص يلزم تداركها أو الأخذ بها ، وان كنا سنعود الى ذلك في نهاية المطاف . وهذا المنهج يستتبع التعرض بالحديث عن المسرح من واقع الأرضية التاريخية لحياتنا المسرحية وتطورها منذ كانت معرفتنا بالمسرح في منتصف القرن التاسع عشر .

مجتمعنا العربي والمسرح

وبمنابداية أن نزيل ركام بعض العوارض التي يحلو للعديد من الدارسين ان يضعوها أمام كل محاولة لاقرار الحقيقة الصارخة التي يهتف بها واقع التاريخ نفسه . وهي اننا كأمة لم تكن لنا في تراثنـا العربي الاسلامي أدنى معرفة بالمسرح، فيما عـدا ما ترجم من كتابات عن ارسطو أو غيره واخذت على انها ضرب من فلسفة الشعر ، وبالمثل فاننا

لسنا في حاجة لان نستبعد مزاعم الذين يحاولون التنقيب عن المسرح في الحضارة الفرعونية القديمة أو فيما تبعهما من حضارات سيطرت على شرقنا قبل الاسلام ، كالحضارة اليونانية أو حضارة البطالسة او الرومان أو الفرس . حقيقة ان هناك الكثير من الآثار التي تدل على وجود ابنية من المسارح على انماط هذه الحضارات في بعض البقاع الاثرية من عدة دول عربية ، مثلما هو موجود في الأقصر والاسكندرية او لبنان أو سورية أو تونس أو غيرها من البلدان ، لكن هذه الابنية انما كانت لمسارح لم تشارك شعوب هذه المناطق حتى في مجرد الفرجة عليها ، فلقد كانت مسارح تقيمها الجيوش الغازية على أراضينا المحتلة كتعبير ثقافي عن حضاراتها ؛ فلم تنبعث من حياة شعوبنا ولا يمكن ان تكون قد عبرت عنها ، وبالتالي فهي مؤسسات دخيلة لجاليات حاكمة دخيلة لاصلة لحياتهم بالحياة الفعلية لشعوبنا الأصلية ، وليس لنا فيها تراث موروث على أي صورة من الصور فيما خلا هذه الانقاض .

كذلك فاننا وبكل اصرار لايمكننا أن نسلم بالمحاولات الواهية العاجزة التي تسعى جاهدة في الحاح عقيم الى الرجوع بالمسرح في حياتنا لما يسمونه «الأراجوز وخيال الظل» أو غيره من المعبرات التي شاعت في عصور الحكم العثماني ، وان كنا نحترم الرجوع الى مثل هذه المحاولات والى غيرها من المحاولات المشابهة في التنقيب عن بعض المعالم الدرامية فيما يمكن أن تكون قد خلفته هذه المعبرات التركية مكتوباً أو متداولاً تداولاً شفاهياً ، وما يمكن أن يكون رابطاً خافياً في نتاج بعض تراثنا الثقافي العربي ، كالمقامات وغيرها . ولكننا لانطيق اعتبارها على أي وجه من الوجوه تراثاً يمكن أن يكون متبوعاً او يستساغ الرجوع اليه ، وان جاز تطويره ، لتقويم أو تأصيل المسرح العربي القائم ، كما لا نطيق ايضاً اي تأكيد مفتعل عن وجود سابقة مسرحية فيما اشار اليه الجبرتي من جلب جيوش نابليون للمسرح معها واستحسانه له في تأريخه لتلك الحقبة لان قيام او وجود مثل هذه الظواهر لايمكن أن يؤسس او يحقق وجود بواكير مسرحية ثابتة او اصيلة في ماضينا البعيد او القريب ، فرعونياً كان او رومانياً او اسلامياً او تركياً .

تأريخ مسرحنا العربي :

لقد كانت البداية الفعلية الحقيقية الأكيدة لوجود المسرح وقيامه في حياتنا تتمثل في محاولات الدعوة الى الأخذ به ثم محاولات تحقيق وجوده وعلى نفس النمط الاوروبي أو بالأحرى العالمي المتطور والمتوارث أصلاً من اليونان وفي الصورة التي

يقوم عليها النشاط المسرحي الاوروبي في الفترات الأولى من القرن التاسع عشر كمسرح حديث في شكله وموضوعه وأهدافه وكل شرائطه الفنية وغاياته الفكرية والاجتماعية ، وانشا لايمكن أن نبتدع له من جديد أي شكل بيئي آخر من عندياتنا تحت أي زعم من المزاعم .

دعوة رفاعة الطهطاوي : ولعل اول التفاتة ذات وزن في مجال تعرفنا الباكر على المسرح هي تلك التي جاءت في كتابات وتحليلات رائد ثقافتنا المصرية العربيـة ، رفاعة رافع الطهطاوي . فقد شاهد الرجل المسرح في باريس على ايام بعثته هناك في عهد محمد علي ، وكان ذلك في السنوات الباكرة الاولى لبداية القرن التاسع عشر، وتأثر به وكتب عنه وتحيز له ثم دعا دعوة صارخة موجهة الى الأخذ به . ولكنه لم يحاول أن يرتد به الى أي مسبقات سلفية أو يبت في أمره بأي دواع أو نواة دينية ، وانما دعا مباشرة الى أهميته كتعبير اجتماعي ومبدأ أخلاقي ، ثم راح يحلل طبيعته وأهدافه لينتهي من ذلك الى صلاحيته كفن تحتاجه بيئتنا العربية المصرية ، ليدفع بعامة الناس فيها الى المشاركة في التزود بالمعارف الواجبة فضلا عن أن فيه تهذيباً للنفوس ونشدانا للتسرية مع الفائدة .

كانت هذه هي الدعوة الأولى المقررة التي دعا اليها الطهطاوي . ولعل أبرع مـا فيها الى جانب عدم تعصبه للتراث العربي الذي لاعهد له بمثل هذا الفن ومناداته الى الأخذ به كوسيلة المعرفة التي يفيد منها عامة الناس قبل خاصتهم ، ان الطهطاوي أدرك منذ البداية حقيقة ان المسرح فن يقوم على التسلية ولكنه يهدف الى الاصلاح ، وعلى حد ما وصفه « الضحك وسيلته ولكن تقويم المعوج هو مبتغاه وغايته »، ولا شك أنه تأثر في كل ذلك بما خرج به من انطباعات عن المسرح السائد في فرنسا ايام مذاك وهو مسرح موليير وتلاميذه .

الاوبرا على عهد اسماعيل :

وجاءت الالتفاتة الثانية الى المسرح على عهد الخديوي اسماعيل . في دعوته الى أن يجعل مصر « قطعـة من اوربا » فكان أن أنشأ دار الأوبرا بمناسبة افتتاح قناة السويس ، واستجلب لها الفرق الغنائية والموسيقية التي قدمت « عايدة » وغـيرها من الاعمال الاوبرالية «لفردي»،وهذه تعتبر أول خطوة لبناء دار مسرحية في العالم العربي.

ولكن النظرة فيها الى المسرح كانت قاصرة على اعتباره مظهرا من المظاهر الحضارية ومجالا للتعبير عن الابهة الطبقية وعظمة الحاكم ، تماماً كما كان عليه المسرح الاوروبي في فترة سيطرة البرجوازية الاوروبية وانتعاشها في تلك المرحلة من تاريخها ، وتماماً كما هي نظرة الطبقات المسيطرة الحاكمة الى المسرح في كل عصر من عصور تمكنها ، ابتداء من الرومان بامبراطوريتهم البائدة .

مارون النقاش :

: لكن التحقيق العملي الباكر لقيام المسرح في حياتنا العربيـة جاء على يد مارون النقاش وهو تاجر ماروني عاش في دمشق ، وقام برحلة الى ايطاليا ، فلما عاد منها كان قد تشبع بحكم تكوينه الفني وميوله الأدبية بما شاهده من مسارح فيها، فأنشأ مسرحا خاصا قدم فيه مسرحية « البخيل » لموليير مترجمة ، وقام بتمثيلها في بيته مع لفيف من أصدقائه وأعوانه ثم تلاها بمسرحيات أخرى عـلى نفس النمط . والحق أن هذه كانت خطوة أولية بالغة الدلالة لأنها أوجدت الفرقة المسرحية العربية لأول مرة ، فوق أنها حددت المسار لمسرحنا القـادم وان انحصرت نظرة مارون الى المسرح على انه مجال «تهذيب النفوس وارواء ظمئها الخ.. » وجعلت من التسلية الكوميدية الأصل والأساس .

خلفاء مارون : ومن بعد مارون انطلق المسرح في بيروت عـلى يد خلفائه المتتابعين فكسب أرضية جديدة بالانفتاح على جماهير من المشاهدين، وكان حتماً وبالضرورة وفي حضرة المشاهدين أن يتطور مفهومه نحو الوان من التعبير الاجتماعي ونقد السلوك والقصور لبعض القيم والاخلاقيات الجامدة ، الأمر الذي دفع الى اضطهاد اصحابه على يد رجال الدين وبالتالي من قبل الخلافة العثمانية ، فابعدوا عن الشام ونزحوا الى مصر ، وكان منهم سليم النقاش واديب اسحاق اللذان بدآ في الاسكندرية نشاطاً ملحوظاً في سبيل خلق ما عرف بالمسرح « الاسكندروني » وقد تطور المسرح على ايديهم وعلى ختام عصر اسماعيل وبداية عهد الخديوي توفيق وقيـام ثورة عرابي الى مسرح سياسي « لتقويم الروايات التي تسعى الى غرس أصول الحرية في النفوس »وكان ان أغلق هذا المسرح قبل أن يبدأ عرابي تحركه مباشرة .

مسرح يعقوب بن صنوع :

والحق أن هذا المسرح السياسي كان قد عرف في مصر على يد يعقوب بن صنوع

من قبل ذلك وظهر كرد فعل لوجود الاوبرا الخديوية التي بناها اسماعيل . وهو مسرح فكاهي ساخر ربط فيه بن صنوع بين الصحافة والمسرح في محاولة الدعوة الى مبادئه السياسية ، وكان يقدم فيه حسب قوله .. « القطع التشخيصية الفكاهية باللغة الدارجة التي يفهمها العوام لايقاظ النفوس المقهورة واخراجها من ظلمات القهر الى نور الحرية «وكانت النتيجة ان أغلقه اسماعيل ونفى صاحبه الى خارج مصر بعد عامين كاملين من النشاط المسرحي قدم فيها ابن صنوع حسب قوله أيضاً « اثنين وثلاثين مسرحية على مدار مائة وستين حفلة تمثيلية » .

عبد الله النديم :

وكان طبيعياً بعد ذلك أن يكون عبد الله النديم خطيب الثورة وداعيتها البارز أول من يتجه الى الأخذ بأسباب هذا اللون من الوان المسرح كمنبر لدعوته السياسية . وبالقلم أنشأ النديم مسرحاً تعليمياً في الاسكندرية صبغه بآراء العرابيين متأثراً في ذلك بالبعد الجديد الذي انتهى اليه المسرح السياسي عند سليم النقاش وأديب اسحاق ، وكان كلاهما يناضل معه في نفس الساحة السياسية ضد الغزو البريطاني .

المسرح في ظل الاحتلال :

وبعد هزيمة عرابي ووقوع الاحتلال ، تحول المسرح في ظل السيطرة الاستعمارية الى فن تسلية وتطريب وغناء على يد الفرق المتنقلة بين بيروت والاسكندرية ، مثل فرقة القباني واسكندر فرح وأولاد عطا الله وغيرها من « الجوقات الغنائية » العديدة ، فظل الحال كذلك حتى قامت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كامل وقادها الحزب الوطني .

كيف كانت علاقة المسرح بالدولة وبالمجتمع ؟

ولا أحب أن اعتذر عن هذا العرض السريع الذي قدمته لأنه وأن كان عرضاً خاطفاً وربما بدا للبعض عرضاً هامشياً بالنسبة للموضوع الذي نتدارسه ، إلا أنه عرض أساسي ورئيسي لما يكشف عنه من حقائق تؤدي بنا الى نتائج بالغة الأهمية بالنسبة لعلاقة المسرح العربي بالدولة وبالمجتمع ، وهو موضوعنا المختار .

أولها، أنه يثبت ويؤكد الارتباط والتلاحم الذي قام منذ النشأة الاولى بين الجهود المسرحية في أكثر من قطر عربي واحد فتخطى الحدود البيئية الفاصلة بحيث كان يستحيل الفصل بين وجود المسرح في الشام وقيامه في مصر «بيروت والاسكندرية ودمشق».

وثانيها، أن المسرح ارتبط في حياتنا العربية من بداية معرفتنا به ارتباطاً وثيقاً ليس بتطورة الثقافي والفكري ومحاولات نهوضنا الحضاري فقط . وانما أيضاً وبصورة جارفة بمشاكلنا الاجتماعية ونضالنا السياسي والوطني والتحرري.

وثالثها، أن المسرح من أجل ذلك لم يأخذ حظه من التقدير والرعاية من جانب الدولة، وبالتالي كانت صلته بالدولة ضعيفة لأنه يقف دائماً الى الجانب المضاد سيما في عهود السيطرة الاستعمارية ومراحل التحكم الرجعي.

ورابعها، أن فترات النهوض المسرحي في مجتمعنا العربي كانت تحددها الانتفاضات السياسية ولهذا خضع المسرح عندنا على مر العهود لألوان متعددة من ألوان الرقابة التي عاقت تقدمه ونماءه وازدهاره ازدهاراً متصلاً من شأنه أن يخلق في حياتنا حركة مسرحية دائبة التطور والنضج.

وتعود مرة أخرى لنتابع نهجنا في الكشف عن بواطن المسرح العربي في علاقته بالدولة وبالمجتمع من واقع الارضية التاريخية لحياتنا المسرحية.

المسرح العربي في بداية القرن العشرين

نستطيع أن نقول بلا مبالغة ان النشاط المسرحي العربي تركز في بداية القرن العشرين في مصر وحدها، وذلك على حد معلوماتنا ومعارفنا .. من ناحية كاتصال لماسبق من امتدادات ومراحل، ومن الناحية الأخرى لأن المجتمع المصري بحكم تطوره الاجتماعي والحضاري كان أسبق من المجتمعات العربية الاخرى كمجتمع واضح الاصول والمعالم وله كيانه الاجتماعي النامي. وقد تمثل هذا النشاط في اتجاهات عدة أهمها: محاولات الترجمة من التراث المسرحي العالمي بأقلام كتاب وشعراء مبرزين من مثل خليل مطران في ترجمته لشكسبير وعثمان جلال في تعريبه لموليير ثم هذا اللون من ألوان النشاط المتطور بالمسرح الغنائي ومسرح التطريب الذي ازدهر في ظل الاحتلال ومن أئمته الشيخ سلامة حجازي.

ومنيرة المهدية ، والاتجاه نحو معاودة خلق مسرح سياسي يساند الحركة الوطنية حتى لقد قام مصطفى كامل نفسه ، وهوزعيم الحركة السياسية، بانشاء مسرح ألف له عدة مسرحيات وتابعه في ذلك الكثيرون من أنصاره مما اضطر السلطة الحاكمة ومن ورائهـا الاستعمار الانجليزي الذي كان يحتـل البلاد ، الى تطبيق قوانين النشر الصحفية على مايكتب أو يقدم من أعمـال مسرحية ، اذ لم يكن قد صدر بعد قانون خاص للرقابة على المسرح والمصنفات الفنية .

ومن الغريب أن الدولة في هذا الوقت بالذات كانت قد أرسلت أول بعثة مسرحية الى اوروبا في شخص جورج أبيض ، ثم عزيز عيد . وقد عاد جورج أبيض عام ١٩٠٤ ليقدم التراجيديات الأدبية الضخمة من أعمال شكسبير التي ترجمها الشاعر خليل مطران، ثم من أعمال راسين وغيره من كتاب المسرح الكلاسيكي الفرنسي . كما وان هذه الفترة شهدت عودة عزيز عيد كمخرج مسرحي من اوروبا ليعمل على ترجمة واقتباس المسرحيات الفرنسية الكوميدية واخراجها في قوالب فنية جديدة بعيدة عن الابتذال وعلى أسس من المعرفة العلمية . وهو اتجاه دفع بالعديد من المثقفين الى احتضانه ، وأنشأ فرقة أنصـار التمثيل والمسرح عام ١٩١٣ ، والتي ضمت بين أعضائها محمد تيمور (من أوائل من حاولوا كتابة مسرحية مؤلفة تأليفاً خالصاً للمسرح) وعبد الرحمن رشدي وغيرهم من أنصـار المسرح الاجتماعي الرصين الهادف الى خدمة التطور الثقافي والفكري والاجتماعي .

تطور المسرح في حياتنا العربية

والحق انها كانت فترة ارهاصات عامرة ، لكنها سرعان ماخبت بوقوع الحرب العالمية الاولى عام ١٩١٤ ، واتجه نشاط المسرح الى مآرب أخرى مختلفة قوامها صالات الرقص والكباريهات التي غمرت شارع عماد الدين طوال سني الحرب . لكن الحرب مـا أن انتهت حتى قامت الثورة الوطنية ١٩١٩ فعادت الحياة تدب في أوصال المسرح من جديد ، فظهر المسرح الغنائي السياسي الذي أوجده سيد درويش ، والمسرح الاجتماعي الذي كتبه تيمور وفرح انطون ، ثم ماأعقب ذلك من ظهور فرقـة رمسيس ليوسف وهبي وفرقة فاطمة رشدي والمسرح الفكاهي الذي أوجده الريحاني ومسرح الكسار . وكلها كانت بمثابة معاهد لاخراج روادنا الاول من الممثلين والمسرحيين . صحيح ان كافة هذه الفرق كانت من الفرق الأهلية التي لم تكن تستند الى أي معونة من الدولة ، ولكنهـا

كانت تعيش في ظل تأييد المجتمع بجماهيره الواسعة التي أخذت تتطلع الى المسرح كضرورة من ضرورات حياتها الاجتماعية والسياسية قبل أن يكون مصدراً من مصادر التسلية واللهو . ولعل هذا هو مادفع برجل مثل طلعت حرب مؤسس بنك مصر ومن كبار زعمائنا الاقتصاديين الى بناء مسرح الازبكية لخدمة الحركة المسرحية القائمة أيامذاك .

لكن هذه الفترة الحية الغنية بالنشاط لم تدم بدورها طويلا في حياتنا المسرحية ، فقد أدى وقوع الازمة الاقتصادية العالمية ١٩٣١ وبداية الصراع السياسي بين الطبقات الوسطى التي أقامت ثورة ١٩١٩ ، وبين الاقطاع الذي يسانده الملك ومن ورائه الاستعمار المحتل حول الحرية والدستور والاستقلال ، أدى ذلك الى تعثر النشاط المسرحي الذي كانت تقوم به كافة الفرق الاهلية السابقة فأغلقت أبوابها .

واضطرت الدولة الى انشاءالفرقة القومية وبناء العديد من المسارح بواسطةالبلديات المحلية في معظم المحافظات الرئيسية كالمنصورة وطنطا وأسيوط ، لكن ذلك لم يكن بقصد انعاش المسرح بقدر ما كان جزءاً متمماً لسياسة التعمير والبناء لمقاومة البطالة التي خلقتها الازمة ، وكمظهر من مظاهر « التمدين » الحضاري الذي يمكن أن تفخر به الحكومة القائمة أمام معارضيها في الحكم .

الفرقة القومية

كانت الفرقة القومية الوليدة التي انشئت عام ١٩٣٥ تتبع وزارة الاشغال ، وهي الجهة الحكومية التي تشرف على أبنية الدولة . وعهد بادارتها الشاعر خليل مطران كي يستكمل معاشه منها . وتم اشراف لجنة من كبار الادباء على نشاط الفرقة وعلى رأسهم طه حسين ، فقد كانت الفرقة بمثابة مأوى لقدامى وكبار الممثلين الذين لم تعد الفرقة الأهلية قادرة على أن تتحمل معاشهم بعد أن اعلنت افلاسها . وهكذا كانت أول تجربة رسمية فعلية لاحتضان الدولة للمسرح . ولكن الفرقة القومية مع ذلك أدت دوراً غير منكور في خدمة النشاط المسرحي . ففي تلك الفترة بالذات ، كانت قد بدأت بواكير التأليف المسرحي الخالص من جانب كبار الادباء وعلى رأسهم توفيق الحكيم ثم شوقي وعزيز اباظة وعلي احمد باكثير وغيرهم . وكانوا يكتبون المسرح كنص أدبي اكثر منه نصاً دراميا قابلا للتمثيل أو طيعاً مع مقتضيات العرض الدرامي الحي المفتقد . فاذا أضفنا الى ذلك استمدادهم لموضوعات مسرحياتهم من التراث كأهل الكهف لتوفيق الحكيم ومجنون.

ليلى لشوقي والعباسة اخت الرشيد لعزيز أباظة والحاكم بأمر الله لباكثير ، ثم كتابتهم لها بالشعر أو باللغة الفصحى (ومشكلة اللغة من المشاكل الأساسية في كيان مسرحنا العربي كله . وقد عانى منها كافة السابقين عليهم ابتداء من يعقوب صنوع الى عثمان جلال الى جورج ابيض الى محمود تيمور الى توفيق الحكيم نفسه) لما دهشنا أن تعجز الفرقة بعد ثلاثة مواسم أو أربعة عن متابعة نشاطها بصورة ملموسة ، ذلك ان جمهور المسرح في تلك الفترة كان يحتاج اكثر ما يحتاج الى المسرح الذي يعبر عن واقع مجتمعه وما يعتمل في داخله من آلام وآمال وتطلعات سياسية واقتصادية واجتماعية . وبسبب ذلك حاولت الفرقة أن تحتمي بشعار « المسرح الرفيع » في مقابل المسرح الاجتماعي الساخر الذي كان يقدمه الريحاني ويقبل عليه الجمهور باضطراد . حقيقة كان الريحاني يقتبس كل موضوعاته من الكوميديا الفرنسية « مسرح البوليفار » لكنه كان يطعم مسرحياته بالكثير من وجوه النقد الاجتماعي لواقع الاحوال القائمة ، فاستطاع أن يسيطر بمسرحه على اهتمام جماهير تلك الفترة حتى وقعت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ بعد أربع سنوات فقط من وجود الفرقة .

وطبيعي أن يعجز المسرح عن التأثير على الاذاعة التي ادخلت ايامها كوسيلة تعبير جماهيرية جديدة . وظل الحال على هذا المنوال طوال سني الحرب فتوارى النشاط المسرحي لتبرز السينما وتأخذ بألباب الجماهير بدلاً منه . فلما انتهت الحرب عاد النشاط المسرحي ، ولكنه عاد متعثراً ، واقتصر على متابعة الفرقة القومية لنشاطها الخامل السابق في حين برز الريحاني ثانية بمسرحه ذي اللمحات الاجتماعية بعد أن حاول تطعيمه من جديد بما تتطلبه حاجة الجماهير وهو الدخول بالمسرح الى ساحة التعبير السياسي ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يحقق إلا النذر اليسير في هذا الجانب وذلك لعدة أسباب « أهمها قصور وعيه السياسي وتعبيره عن طبقة مسالمة « وسيطرة الحكم الملكي » في الوقت الذي كان الصراع السياسي قد تطور في الساحة الوطنية الى صراع طبقي واضح المعالم وهو ما ضاعف وزاد من قبضة الرقابة على المسرح . ولعل المسرحية الوحيدة التي تشهد بذلك كله « حكم قراقوش » وفيها محاولة لنقد النظام الملكي ولكنها محاولة صورية تنتهي الى التسبيح بحمده .

وهنا أيضاً نقف بكم لنسترد أنفاسنا لحظة بالعودة الى ايضاح حقيقة وضع المسرح في المجالات الرسمية ، وبالذات في المدارس والمعاهد . فقد كان النشاط المسرحي يعتبر

من وجوه النشاط البارزة في الحياة المدرسية للطلاب ، يؤخذ كأنه كرة القدم حالياً ، من اهتمامهم على مدى السنوات التي سبقت اختتام منتصف القرن . ولقد توج نشاط المسرح المدرسي على يد زكي طليمات بقيام المعهد العالي للتمثيل الذي اخرج كافة العاملين في المسرح حالياً من كبار ممثليه وابرز مخرجيه . وكانت هذه الخطوة من أهم واثبت الخطوات التي خطتها الدولة في خدمة النشاط المسرحي إذ دفعت الى مجال المسرح بعناصر مثقفة واعية من الموهوبين والقادرين على تأسيس النشاط المسرحي على قوام من المعرفة والثقافة الدراميــة المفتقدة حتى بين كبــار المحترفين ، وعلى اكتافهم قامت النهضة المسرحية التي أعقبت وصاحبت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ .

الحركة المسرحية الراهنة

وجاءت الدفعة الثانية من جانب الدولة لخدمة المسرح في منتصف القرن باعـــادة تكوين الفرقة القومية واتباعها لوزارة الشئون الاجتماعية لتضم قدامى الممثلين جنبــاً الى جنب مع الدفعات الاولى من خريجي معهد التمثيل ، فكانت دفعة طيبة ، لكنها استنفدت سريعاً في خلافات بين الجيلين .. وسرعان ما تردت الاوضاع في الفرقة القومية لتنقسم الى شعبتين .. المسرح القومي .. وشعبة المسرح الحديث . وبرزت فرقة الهواة بين خريجي معهد التمثيل ، هي المسرح الحر ، أفادت من هذا الوضع في تقديم ألوان المسرح الاجتماعي التي عجزت عن تقديمه الفرقة الرسمية بشعبتيها . وفي هـــذا الوقت كان المسرح يكتسب لنفسه أرضية جديدة .. فاستعادت فرقة الريحاني نشاطها رغم وفاته . وظهرت بصفـــة فرق تجارية مناوئة لترتد بالمسرح الى سابق عهده كمسرح تسلية لا قيمة فيه لكلمة النص تعتمد على الممثل الهزلي القادر على اضحاك الجمهور بشتى الحيل والاساليب وعلى حساب كافة القيم المتعارف عليها . وكان بطل هذه المرحلة اسماعيل يس بالفرقة التي انشأها معتمداً على شهرته الفكاهية في سينما اثرياء الحرب .

والواقع ان الحركة المسرحية الجديدة اهتزت في السنوات الاولى بعد منتصف القرن العشرين اهتزازاً كبيراً رغم تهيؤ الظروف لانعاشها حتى وصلت الى ما يمكن اعتباره طريقاً مسدوداً . فرغم تكفل الدولة بشئون المسرح على صورة غير مسبوقة كما ذكرنا ، فان النشاط المسرحي ظل محدوداً وقاصراً . وكان لا بد من قيام عـــدة عوامل لكي تظهر حركة مسرحية جديدة تناسب حاجات المجتمع ومتطلبات الجمهور من المسرح سيما بعـــد

القضاء على الملكية والاقطاع وانتهاء الاحتلال وبعد انتشار الاذاعة على نطاق واسع وبعد ان اصبحت السينما الصناعة الثانية في البلاد . فاذا أدخلنا في الاعتبار ان المسرح العربي في مصر ارتبط دائماً في كافة مراحل نهوضه بفترات التغير السياسي والتطور الاجتماعي ، لما شق علينا أن نتبين الى أي حد كان لا بد من ظهور مسرح جديد يتناسب مع كافة الهيئات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي خلقتها التطور .

المسرح الجديد الذي نحتاجه

فماذا ياترى كانت نوعية المسرح الجديد الذي نحتاجه ؟

كان لا بد من وجود مسرح تتوافر له عدة شرائط أهمها :

أولاً : إعادة تصحيح النظرة الى المسرح كفن على ضوء ما انتهى اليه تحوله حتى منتصف القرن فقد أصبح المسرح مجرد دار عرض للتسلية الفكاهية الرخيصة الخالية من كل مفهوم ثقافي أو اجتماعي أو من أي التزام فني .. مسرح يعتمد على الممثل الهزلي القادر على استدرار الضحك والقهقهة العالية من أفواه المتفرجين وهو الشيء الذي لا يزال سائداً حتى اللحظة . أو بالأحرى الذي اعاد لباءة الدور الرئيسي في النشاط المسرحي القائم حالياً .

ثانياً ، كان لا بد ان توضع لبنات جديدة لمسرح يكسب في مفهومه وغاياته كافة ايجابيات مراحل النهوض المتقطعة في حياتنا المسرحية . ويضيف اليها .. مسرح يمثل بؤرة الاشعاع الثقافي في البلاد ويلتزم بواقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس .. ويرتبط سياسياً واجتماعياً وثقافياً بكل التطورات التي تطرأ على النشاط الحي للجماهير . بالاختصار مسرح له طابعه النضالي ومقوماته الثقافية والفنية الصحيحة يعبر عن آلام الناس وآمالهم وتطلعاتهم على اساس من الفهم العلمي لفن الدراما في ارسخ اصوله .

ثالثاً ، مثل هذا المسرح لا يمكن وجوده الا اذا ارتبط بالحياة الثقافية والفكرية للمجتمع بمفهوم تقدمي واضح يجعله طرفاً في الانتاج الادبي كالقصة والرواية والشعر بقدر ما هو عصب في النشاط المسرحي الفني ، واعني بذلك ان يكون نتاجاً درامياً حقيقياً يستوفي كل متطلبات القابلية كنص مكتوب له قيمته الادبية .

رابعاً : ولتحقيق ذلك كانت نقطة البداية تعتمد على وجود المؤلفات المسرحية

المحلية التي تجمع الى جانب ما تقدم من ضرورات ، ما يفرضه تاريخ المسرح وتطوره وجمهوره وحتميات البيئة وذلك بأن يكون مسرحاً قوامه الكوميديا ويكتب باللغة العامية .

والواقع ان حصيلة تطور حياتنا الثقافية آنذاك كانت تدفع الى وجود مثل هذا المسرح . فقد ساد الاتجاه الواقعي على ادب القصة والرواية وبدأت اللغة العامية تستعمل بغير تحفظ في الحوار القصصي والروائي كما زادت حدة الصراع الطبقي من الدلالة الاجتماعية للمسرح. وفي نفس الوقت بدأ الاحساس بالافتقار الى عنصر الدراما في نتاجنا الأدبي والفني ، وخاصة في مجال الشعر . ووضح ان الخطوات الجذرية التي خطتها ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وما أحدثته من تغييرات في الساحة الاقتصادية والسياسية وما نتج عن ذلك من نشوء علاقات اجتماعية جديدة ، كانت كلها تحتاج الى مقومات من بناء ثقافي جديد وتعبير أدبي وفني جديد وجد له خير مجلى في التعبير الدرامي المفتقد .

تطورات الحركة المسرحية الجديدة :

وهكذا كان من أهم الخطوات التي اتخذت آنذاك عام « ١٩٥٤ » انشاء وزارة للثقافة واعادة تكوين المسرح القومي على انقاض الفرقة القومية ثم اشراف الدولة اشرافاً كلياً على المسرح على صورة قطاع عام وفي داخل مؤسسة عامة هي مؤسسة المسرح . وبهذا ارسيت قواعد جديدة لقيام حركة مسرحية حقيقية تحتضنها الدولة لمصلحة المجتمع ولخدمة أهداف تطوره .

وبالفعل شهدت تلك الفترة ظهور المؤلفات المسرحية المحلية الخالصة لعديد من الأدباء والكتاب. وبدأ المسرح على يد هؤلاء الكتاب الجدد يأخذ دوره الطليعي كبؤرة اشعاع للنضج الثقافي والوعي الاجتماعي والتطور الفكري وينزل الى معترك الصراع السياسي الوطني خاصة عام ١٩٥٦ حين وقع العدوان الثلاثي على مصر وارتاد المسرح جمهور جديد من النظارة وجدوا فيه أقوم تعبير لما تتطلبه مقتضيات التطور والنهوض وانصبت كل الوان الادب القائمة بكل ثقلها على المسرح فتحول الكثير من كتاب القصة والرواية بل ومن بين الشعراء الى الكتابة للمسرح ، ووقف توفيق الحكيم على رأس هذا التيار البازغ ، واتسعت رقعة النشاط المسرحي الذي ترعاه الدولة ، من المسرح القوم

الى المسرح الحديث « الحكيم فيما بعد » الى بناء المسرح الكوميدي .. وهكذا ...

وجاء اقرار الاشتراكية بعد عام ١٩٦٠ ليضع المسرح في القمة من اهتمام الدولة والمجتمع سيما بعد ادخال التليفزيون وارتكانه من البداية على فورة النشاط المسرحي القائم وتضاعف عدد المخرجين المثقفين والممثلين المؤهلين العاملين بالمسرح . كما ازداد ارتباط الفنانين التشكيليين والموسيقيين وغيرهم من أصحاب الفنون الاخرى بالتوسع المسرحي ، وخفت حدة الرقابة أمام هذا الانفتاح الغامر للمسرح .

وقد كان لكل ذلك أثره البعيد على البيئة العربية في بقية الأقطار العربية الشقيقة ، اذ سرعان ما برزت البواكير النابضة لحركات مسرحية مجاوبة في أكثر من بلد عربي ، واجتاحت هذه الانتعاشة الدرامية في مصر العديد من الاقطار العربية الاخرى لتثمر مثل هذا المؤتمر المسرحي القائم في دمشق .

تعثر المسار المسرحي :

ولكن .. وهنا لا بد من ولكن .. فان الحركة المسرحية الجديدة في مصر ، وهي التي وضعت السينما في الظل ، على قدر ما لقيت من ازدهار ومناصرة من جانب الدولة ومن تأييد المجتمع في أوائل الستينات .. على قدر ما بدأت تنحسر عنها موجة التأييد والمساندة بعد ذلك . ولهذا اسبابه وذواعيه العديدة .. ولا اقلها .. ان المسرح الجديد أصبح في موضوعه واهدافه كسرخ اجتماعي جماهيري له تأثيره وأثره أصبح ينأى عن الطوائف والتكوينات الاجتماعية التي ولدتها اخطاء التطبيق الاشتراكي أو على الاصح التي أفادت من جني ثمار الأوضاع والتي لم تكن تحتاج من المسرح الا أن يكون قاصرا على التسلية والاضحاك ، وبذلك انفتح السبيل واسعا رحبا امام مسرح الممثل الهزلي البائد. وارتد النشاط المسرحي الى سابق عهده وشهرته سنوات ما قبل نكسة يونيو ١٩٦٧ اجهاضا متعمدا لكافة ما يمكن أن يتحلى به ويزود عنه النتاج الأدبي والفني الذي تبلور في المسرح وما كان يحمله من قيم ومثل وتطلعات شعبية قومية . وكانت صرخة عبد الناصر الواعية التي هتف فيها بأنه من السهل بناء المصانع ولكن ليس من السهل بناء الانسان الجديد الذي كانت تحتاجه تطورات حياتنا والذي كان المسرح اصلح وأصدق ما يعبر عنه . فاذا راعينا أن تلك الفترة شهدت بداية التراكم لما كان يسميه عبدالناصر أيضاً .. الطبقة الجديدة .. والأحزاب السياسية الرجعية غير المعلنة .. وامتدادات

الرجعية الفكرية في محاولاتها السيطرة على الأوضاع الثقافية وبالتالي اهدار القيم والمثل الايجابيــة والرجــوع الى السلفيات والغيبيات وحرب الاطاحة بالافكار والتطلعات الاشتراكية .. اذا راعينا ذلك لما استعصى علينا أن نلمس ما لحق بالانتاج الأدبي والفكري ، والمسرح كان قوامه في تلك المرحلة ، من عثرات في تلك المرحلة أدت بالكتاب الى اللجوء لمسارب الرمزية والغموض وعبث اللامعقول والهروب في الاسقاطات التاريخية وما أشبه .

هكذا بدأت الحاجة ماسة الى وجود المسرح السياسي ازاء وقوف الدولة الحيادي بينما التيارات الرجعية تسعى الى هدم الكيان الثقافي الجديد المتمثل في القطاع العــام للمسرح ، وبينما الفرق التجارية الهزلية تتضاعف تحت ستار الرواج ورغبة الجمهور في مجال القطاع الخاص وفي ظل نظرة مغايرة تعتبر الثقافة والمسرح أصلا سلعة تجارية بحتة هدفها التسلية في حين أن الثقافة التي يمثلها المسرح بوصفه مؤسسة ثقافية كبرى ومهداً لكافة الفنون ، خدمة وطنية خالصة يجب أن تلتزم الدولة بكفالتها للمواطنين التزامها بمجانية التعليم والعلاج الصحي . وقد ساعد على متابعة هذا الاتجاه نحو مسرح التسلية وجود التليفزيون كوسيلة تعبير اعلامية ومرفهة .

المسار الصحيح المفتقد

لكن مسرحنا نتاج تطورات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافيــة ضخمة تضرب في أعماق حياتنا كما تكشف عن ذلك الصورة التي قدمناها . وهو مسرح يرتبط بواقع الحياة الاجتماعية التي نعيشها ويتفاعل بهذه الحياة وبما يؤثر فيهــا من نضال تحريري وانطلاق سياسي وتغير اقتصادي وتطور اجتماعي . ولذلك فمن المحال ، خاصة في تلك المرحلة من مراحل مواجهتنا للعدو الاسرائيلي الذي يحتل أرضنا العربيــة ، أن تكون صورة المسرح هي تلك الصورة التي يتبدى عليها اليوم خلال مسارح الاضحاك والتسلية ، لأن هــذا يتناقض كل التناقض مع تاريخنا في المسرح كما فصلناه بقدر ما يتناقض مع آمال شعوبنا وامانيها وآلامها وتطلعهــا الدائم نحو مجتمع جديد وحياة أفضل .

نعود بعد هذا العرض التاريخي الذي قدمناه كأرضية ضرورية للتعرف على موقع المسرح من تاريخنا وحياتنا وتطورنا ، الى الاستناد على ماحاولنا ابرازه من حقائق

عن علاقة المسرح بالدولة وبالمجتمع ، لنحاول ايضاح ماتتطلبه مثل هذه العلاقة من مقومات لخدمة المسرح العربي القائم مسترشدين في ذلك بدليل المؤتمر الذي وضعته لجنتنا التحضيرية .

الرعاية والتشجيع

لامبالغة اذا قلنا ان المسرح بحكم تطوره وتاريخه عندنا أصبح اليوم في حياتنا العربية مؤسسة ثقافية لها تأثيرها الفعال على كافة الالوان الادبية وكافة الفنون التعبيرية القائمة في كل بلد عربي . فاليه تتجه جهود وتطلعات معظم الكتاب من القصصيين والروائيين ، وهو المخرج الطبيعي أمام الانطلاقات الصحيحة لأرسخ تراث في أدبنا العربي كله وهو تراث الشعر ، وحول المسرح يلتف جماع النقاد والدارسين ، والمسرح كمهنة للفنون هو خير مابات ينتظره تطورنا الموسيقي وتفتح فنوننا التشكيلية والشعبية . أكثر من ذلك فالمسرح مهد الدراما ، وهو بهذه الصفة يعتبر بمثابة خميرة الانضاج للسينما والاذاعة والتليفزيون الذي صار يعرف اليوم بمسرح المستقبل .

وفن بهذا الشمول وهذه الفعالية ، لابد وأن يكون من أولى الفنون برعاية الدولة وتشجيعها . فهو بحكم طبيعته ورسالته وتأثيره لايقل أهمية عن أي جامعة ، ولذلك أعتبر المسرح دائماً من المعالم الحضارية القومية في كل دولة ، حتى تلك التي يقوم فيها النشاط المسرحي على أسس تجارية بحتة ويهدف الربح وحده . فلانجلترا وفرنسا على سبيل المثال ، مسرحها الذي يعتبر من المؤسسات الرئيسية في الدولة ، والذي تبذل كل حكومة من ميزانيتها السنوية في سبيل دعمه وبقائه واستمرار نشاطه مايكفل له تحقيق رسالته في خدمة المجتمع والوطن . وتاريخ المسرح عندنا يثبت ويؤكد أهمية وضرورة رعاية الدولة في كل مرحلة . ولا سبيل الى القول أن المسرح في هذه المرحلة الحاسمة من مراحل حياة مجتمعنا العربي يستحيل أن يؤدي رسالته ويحقق غايته بدون الاستناد الى رعاية الدولة وتشجيعها ، لكن على أي صورة تكون هذه الرعاية وبأي وسيلة يكون هذا التشجيع ؟

ان أبسط صورة من صور الرعاية التي يمكن أن تحققها الدولة للمسرح في كل مجتمع عربي ، اعتبار المسرح بما تمده به من أسباب الرعاية المالية والتشجيع المادي خدمة ثقافية

قومية عائدها على جماهير الشعب كعائد الجامعات سواء بسواء. فجمهور المسرح فيارتباطه به يجب أن ينظر اليه على انه كخريجي الجامعات ثروة بشرية قادرة على تحرير الارض وبناء الحياة ، وهذا يستتبع بالضرورة تغيير النظرة التي ترى في المسرح سلعة للتسلية والاضحاك هدفه دخل الشباك وما يدره من عائد ، بزعم ارضاء أكبر عدد من المشاهدين. لأن امكانيات المسرح وطبيعة رسالته وان قامت على التسلية والامتاع انما تضع المسرح بين الفنون جميعاً موضع الصناعات الثقيلة من بين وجوه النشاط الاقتصادي .

مهمة الدولة في هذا الشأن أن ترعى المسرح لا في حاجاته المادية ومتطلبات وجوده مالياً فقط ولكن في جمهور مشاهديه أيضاً، لأن جمهور المسرح هو العماد الاساسي لوجوده، ولأن محنة المسرح طوال تاريخه عندنا كانت تتمثل في ضعف مستوى جمهوره . فرعاية الدولة وتشجيعها للمسرح وبعد هذا التطور الذي بلغناه فيه ، يجب اذن أن تبدأ من الجمهور، وبالتالي من وجود مسرح تتوازن فيه حاجة الجماهير للمسرح كوسيلة تسلية مع رسالة المسرح نفسه كتعبير اجتماعي ومؤسسة ثقافية ورؤية حضارية وموقف انساني .

وتحقيقاً لذلك :

١ — يجب أن تقوم الدولة بتشجيع وحماية المؤلف المسرحي العربي لأنه حجر الزاوية في قيام المسرح .

٢ — يجب أن يتركز النشاط المسرحي في القطاع العام للمسرح وهو القطاع الذي تملكه الدولة .

٣ — يجب أن يكون اشراف الدولة على القطاع الخاص للمسرح بكل مسارحه التجارية اشرافاً كلياً وكاملا يهدف الى حماية جماهيره المسرحية من الانحراف برسالة المسرح وتوجيه النشاط المسرحي الى الربح وحده بدون أدنى التزام بابسط متطلبات المسرح كفن مهمته الارتفاع بمستوى الجماهير وعياً ، وثقافة وتذوقاً فنياً .

يترتب على ذلك بالضرورة :

أولا : أن يحاط المسرح كمؤسسة ثقافية بالقداسة الواجبة التي تحرص الدولة على أن تحيط بها مؤسسات العلم والجامعات . وصحيح أن المسرح بعناصره البشرية الفعالة فن أساسه الموهبة الطبيعية ، ولكنه بكيانه الثقافي يحتاج الى الموهبة المبدعة بالدراسة

العلمية والمعرفة النظرية التي يجب ان تحول دون أن يكون المسرح مرتعاً للمراكز الوظيفية وصراعاً من اجل مغانم .

ثانياً : لذلك يلزم أن تكفل الدولة وجود العنـاصر الفنية المثقفة من الممثلين والمخرجين القـادرين على حمل رسالته وتكامل وجوده على الصورة التي يخـدم بهـا جماهير المشاهدين .

ثالثاً : ان توجد الدولة ، لخدمة المسرح ، المعاهد الفنية العملية ومراكز التدريب التجريبية وسبل الدراسات النظرية التي تمد الحركة المسرحية بالعناصر البشرية اللازمة لتحقيق رسالته الجوهرية كمهن للفنون الاخرى وكمقوم للدراما الاذاعية والتليفزيونية والانتاج السينمائي .

دور العرض المسرحية

أما بالنسبة للمسرح نفسه كدار عرض للتمثيل فان المسرح على خلاف السينما يحتاج الى مواصفات معينة بالنسبة لدار عرضه يراعى فيها ما يمكن ان تزود به من تجهيزات آلية وميكانيكية حديثة مستوفاة لكافة متطلبات وتطورات المسرح بما يداخله من فنون اخرى كالاضاءة والديكور والموسيقى وغيرها . لان دار العرض في المسرح هي دار خاصة يجب ان تبنى وفق طبيعة المسرح نفسه والعروض التي تقدم على خشباته ، ولا احسب أن في بلادنا العربية حتى الآن دار عرض حديثة يمكن ان تضارع ابنيـة دورها السينمائية ، ليس فقط في حجمها وضخامتها لكن أيضاً في امكانياتهـا . ويكفي أن نذكر للتدليل على ذلك ان مسرحنا المصري لايزال حتى الآن وليس فيه دار عرض واحدة حديثة ، اللهم إلا المسرح الكوميدي وكان في الاصل داراً للسينما « سينما رويال دار من الدرجة الثانية » ثم حولت الى مسرح وهي تعاني من نقائص عديدة لا أقلهـا عدم صلاحيتها لتقديم الاعمال المسرحية الكبيرة . ودار العرض الوحيدة عنـدنا التي تعتبر دار عرض مسرحية ثابتة هي تلك التي يحتلها المسرح القومي ، مسرح حديقـة الازبكية وهو مبنى عتيق اقامه فرد من رعاة المسرح وغواته هو طلعت حرب زعيمنا الاقتصادي عام ١٩١٧ من ماله الخاص وتبرعات بعض الاثرياء .

اما بقية دور العرض الاخرى التي تشغلها الفرق المسرحية العديدة فمعظمها ان لم تكن كلها في الاصل دوراً للسينمات الصيفية حولت الى مسارح مؤقتة. وقد لا يفوتنا بالمناسبة ان نذكر دار الاوبرا المحترقة والتي ربما كان في اعادة بنائها ما يتيح الفرصة لبناء دار مسرحية مثالية حديثة تكون نواة لحركة متوسعة في بناء دور العرض المسرحية التي تحتاجها الحركة المسرحية . والواقع ان من صالح كل حركة مسرحية ناشئة في أقطارنا العربية ان تجعل من بناء دور العرض المسرحية الحديثة الاعداد والتجهيز نواة رئيسية في تطور نشاطها بعد ذلك ، وهي مسؤولية تقع على عاتق الدولة وحدها .

الرقابة على المسرح :

لا يمكن لأحد ان يجادل في حتمية وجود الرقابة على المسرح. فالرقابة من ناحية المبدأ اجراء مأخوذ به في كل المجتمعات ، وان كانت قد الغيت أخيراً في انجلترا بعد مرور ستمائة سنة من وجودها. لكن العبرة ليست في وجود الرقابة ولا في تكوين الجهاز الرقابي وانما تكون العبرة في استخدامها وطريقة مزاولتها لسلطتها كجهاز من أجهزة التنظيم والتنسيق لخدمة المسرح قبل ان تكون جهازاً للقمع والمصادرة وحجب النشاط المسرحي ، لأن للرقابة أهمية كبرى في تحديد انطلاقة المسرح ، فهي بقدر ما يمكن ان تستخدم لحماية الامن القومي .. يمكن استخدامها في حماية جمهور المسرح نفسه .

لكننا اذا نظرنا الى الرقابة عبر الواقع التاريخي لمسرحنا ، لراعنا انها كانت دائماً تستغل كسلطة للقهر والارهاب والمنع والمصادرة والاهدار .. سيما في عهود الحكم المستبدة ، وفي ظل الاحتلال وفي مراحل الثورات السياسية والأجتماعية . ان المسرح بطبيعته فن جماهيري غائر في الأعماق البعيدة للمكونات السياسية والأقتصادية والاجتماعية لكل دولة ، فهو فن غير محايد . وسواء كان المسرح مسرحا تراجيديا أو كوميديا فانه لابد وأن ينقل لمشاهديه أبعادا قاصية من الرؤية الكونية والأطار السياسي والأجتماعي الذي تدور فيه احداثه . ومن أجل ذلك ولأنه فن تجاوب حي مباشر ولاصق بجماهيره، تصبح الرقابة فيه من أهم وأخطر الاجهزة ذات الفاعلية في تحديد نشاطه .

فكيف يمكن وضع الاطار المقبول لرقابة صحية تخدم مصلحة الدولة العليا وأمنها،

وفي نفس الوقت تدفع بالحركة المسرحية الى مزيد من الطلاقة والحرية والقدرة على التعبير السياسي والاجتماعي الذي يدعم نموها ..؟

للاجابة عن هـذا السؤال يلزمنا التعرض بالحديث للاسس الرئيسية عن مفهوم الرقابة في مجتمعنا العربي . ولعلنا أن نعود الى بعض معالم الصورة فيما يمدنا به تاريخنا المسرحي نفسه . فهناك هذا اللون من الوان الرقابة الذي يخضع للتعصب الديني أو الطائفي ، وقد تعرض له المسرح على يد رجال الدين في الشام .. أيام ولاية جمال باشا الحاكم التركي المتحرر حين سمح بقيام العروض المسرحية في دمشق وبيروت وكان منها عرض مسرحية لموليير .. وهي على الأرجح « طارطوف » فقد قام رجال الدين في وجهه واستعانوا بالخلافة العثمانية في اقتلاعه من هناك وتحريم قيام المسرح كلية باسم الدين ، الأمر الذي دفع المسرحيين الشوام الى الهجرة لمصر .

وهناك ذلك النوع من الرقابة الذي يخضع لسلطة الحاكم المطلق . وقد تعرض له المسرح عندنا مرارا ، وانتهى في عهد اسماعيل بنفي يعقوب بن صنوعة الى خارج البلاد بعد اغلاق مسرحه . وتكرر نفس الشيء مع عبد الله النديم أيام الثورة العرابية .

وهناك ذلك النوع من الرقابة الذي يخضع للسيطرة الاستعمارية وتزاوله الحكومات المستبدة في وجه الحركات السياسية والتحريرية الوطنية . وقد تعرض له المسرح في ظل الاحتلال الانجليزي على عدة مراحل مختلفة . وفيه قد تتستر سلطة الرقابة وراء القوانين المشروعة او على الأصح المفروضة ، كاستغلال قانون المطبوعات المطبق على الصحافة وتطبيقه على المسرح ، كما حدث ايام حركة مصطفى كامل الوطنية ، او الارتكان على قيام الاحكام العرفية كما كان يحدث في سني الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية ، وايضاً بتشريع القوانين الرقابية وتضمينها في الدساتير ثم استغلال بنودها لتفسيرها بما يتفق مع وجهة نظر السلطة التي تتولى شئون الحكم ، كما كان يحدث عادة على عهد الاحزاب السياسية الرجعية والبرجوازية .

وهناك أيضاً ذلك النوع من الرقابة الذي يخضع لمقتضيات الصراع الطبقي وهو يقوم على الاستناد الى سلطة القوانين الموضوعة والتي تحرم في معظم الاحيان تحريماً قاطعاً ابراز التناقضات القائمة بين مصالح الطبقات وأحياناً بين الطوائف بحيث يلتزم المسرح بألا يتعرض لتصوير أو عرض أو تقديم أي مظهر من مظاهر الفكر أو حتى السلوك الذي يمكن أن يعبر عن طبقة أو طائفة يتعارض وجودها أو مصالحها مع وجود ومصالح

وسلطة الطبقة التي تقوم على شؤون الحكم . وهذا النوع من أنواع الرقابة يزاول على الدوام ولا يمكن أن تفصل فيه أو تحدده غير طبيعة القوانين الموضوعة ذاتها ومدى ماتتسم به من مرونة أو جمود .

كذلك لايفوتنا أن نشير الى الرقابة الدائة التي تفرض على المسرح بسبب معالجته للموضوعات الجنسيـــة ، وهي رقابة يكون الحكم فيها على الاعمال المسرحية حكماً نسبياً يتوقف على مدى مايمكن أن تقبله الاخلاقيات الاجتماعية السائدة في فترة تقديم العرض المسرحي .

هذا هو على وجه التقريب مفهوم الاطار العام للرقابة الرسمية ، وهو مفهوم متغير وغير ثابت ولكنه موجود ولايزال بكل صوره وأشكاله في معظم حياتنا العربية،ويقوم على اعتبارات متعددة يجعل من الرقابة عاملاً من عوامل التعويق ويحيلها الى جهاز سلبي من الأجهزة المانعة التي تقف في وجه المسرح وتطوره .

ولقد تعرض المسرح في شتى مراحل تاريخه في كل أمة ابتداء من اليونان حتى اليوم الى حتمية الخضوع بشكل أو بآخر لمثل هذه الالوان المتعددة من ألوان الرقابة التي خضع ولا يزال يخضع لها مسرحنا العربي القائم . لكن هذا لم يمنع المسرح في أي مرحلة أو في أي أمة من أن يعبر بكل قوة وبكل صدق وبكل اصرار عن الحقيقة لان الحقيقة لايمكن تجاوزها أو اغفالها في المسرح بالذات وذلك بحكم طبيعته كفن له رؤيته المتعمقة في ابعاد الحياة الانسانية والكون المحيط بها والمجتمع الذي تتطور في داخله . وكان المسرح يعتمد في ذلك اعتماداً أساسياً جوهرياً على وجود المؤلف المسرحي البارع العميق القادر على النفاذ بفكره وفنه ليس فقط الى صلب الحقيقة ، ولكن أيضاً الى مايمكن أن يصل بهذه الحقيقة مجسمة من واقع نصه المكتوب الى جمهور المشاهدين له من النظارة . ولقد أعان المؤلف المسرحي على ذلك نظرة المجتمع نفسه الى المسرح وما كان يمثله المسرح في الحياة الاجتماعية كمؤسسة ثقافية لها قداستها ومكانها في الكيان الوطني كله ، وهذا مايتبدى واضحاً في مسرح شكسبير بانسانيته الرحبة كثورة شاملة للمجتمع البازغ الحديث على العصور الوسطى ، ومسرح موليير كركيزة من ركائز بناء المجتمع البرجوازي على انقـــاض الاقطاع ، ومسرح ابسن كواقع مجسد شامل لبناء الحياة الانسانية على أسس عصرية مغايرة ومتحررة .

العبرة اذن برسالة المسرح وبطاقة المجتمع على تحمل تحقيق هذه الرسالة، وهذا هو ما يحدد دور الرقابة وتأثيرها على المسرح . ولذلك فان الصورة التي تزاول بها الرقابة على مسارحنا العربية بكل هذه الحساسية الفائقة الدائمة ، مصدرها ما يعانيه مسرحنا بالفعل من افتقار الى النضج الذي يتيح له تحقيق رسالته وما تعانيه مجتمعاتنا العربية ذاتها من قصور في نظرتها للمسرح ودوره وقيمته واهميته .

ويصبح من واجب الدولة في هذا المجال لكي تتطور بالمسرح والحركة المسرحية العربية ، أن توسع من نظرتها الى الرقابة بكل انواعها لانها السبيل الوحيد أو بالأحرى عنق الزجاجة التي لابد من انفراجها لانطلاق المارد الدرامي العربي من قمقم الانكماش والتخلف والجمود .

المسرح مؤسسة ثقافية

وهذا ينقلنا بدوره الى الحديث عن أهمية المسرح الثقافية في المجتمع العربي وأهمية نشر الوعي بقيمة المسرح من جانب الدولة في كل وطن عربي . واحسب أننا تعرضنا لهذا الموضوع في أكثر من مناسبة سابقة ، لكن ما يهمنا التأكيد عليه في هذا المقام ان المسرح تمهد للدراما وعصب لكافة الفنون والمعبرات الحديثة القائمة وعلى رأسها السينما والاذاعة والتليفزيون ، اصبح الزم تعبير أدبي وفني لحياتنا اليوم . ولعل ابسط ما يمكن أن تقوم به الدولة في مجتمعنا العربي من اجل المسرح .. وكمنطلق متطور لجميع الألوان الادبية الاخرى ، كالقصة والرواية والشعر هو الآتي :

١ — أن تصبح الدراما فرعاً رئيسياً من فروع الدراسة في معاهدنا العلمية ، ابتداء من المرحلة الثانوية شأنها في ذلك شأن الحساب أو الجبر أو الهندسة مثلا .

٢ — أن تحرص الدولة على تقويم ودعم المعاهد الدرامية القائمة بالدراسة النظرية الواجبة والتي تجعل منها حقولاً أولية للتجارب الدرامية كما هو الحال في المعامل الخاصة بالمعاهد العلمية .

٣ — أن تفرد في كليات الآداب بالجامعات العربية أقسام خاصة للدراما كعلم لايقل أهمية أو خطورة عن الجغرافيا والتاريخ بل واللغات ذاتها .

٤ — أن تحول المسارح من مجرد دور عرض للتمثيل فقط الى دور مسرحية

متكاملة تضم كافة العناصر البشرية اللازمة لقيام المسرح ، بما في ذلك المؤلفين والممثلين والمخرجين وكافة الفنيين العاملين على خشبة المسرح .

٥ – ان توسع من رقعــة النشاط المسرحي خارج نطاق العواصم وذلك بخلق الفرق المسرحية المحلية وتشجيع النشاط المحلي على الرقعة الواسعــة للريف ، ولدينا في مصر قاعدة فعلية لتحقيق ذلك في نظام القصور الثقافية القائمة حالياً في المحافظات . وان يكن مما يؤسف له حقيقة ان الاسكندرية وهي العاصمة الثانية للبلاد ويزيد تعداد سكانها عن المليوني نسمة ، لاتتمتع حتى الآن بوجود فرقة مسرحية ثابتة رغم أن فيها اكثر من ثلاث دور مسرحية .

٦ – ان يزداد الاهتمام والحرص على المسرح المدرسي بحيث تكفل له كافــة الامكانيات المادية والطاقات البشرية الفنية القادرة على ايجاد فرق مسرحية في كل مدرسة .

٧ – ان يكون هناك على الاقل مجلة متخصصة للمسرح تعالج مشاكله وتبحث شؤونه وتتابع تطوره وان يعهد بذلك الى أخلص العاملين في الحقل المسرحي المثابرين على حراسة تطوره ، الا ان تكون مجلة خاضعة في ادارتها تم في صدورها للرغبات الشخصية أو النزوات الخاصة لمن بيده حق الاشراف على ذلك .

٨ – ان يكون ارتباطنا بالمسرح العالمي قائماً على أسس الترجمة المنتظمة المنسقة لروائعه وان نطل على النشاط المسرحي العالمي اطلالاً فعلياً عن طريق تبادل الزيارات واتاحة الفرصة أمام المسرحيين الحقيقيين لكي يمثلوا في كافــة المهرجانات والمؤتمرات والمناسبات بغض النظر عن صلاتهم الشخصية أو ارتباطهم الفكري بالاجهزة المسيطرة على المسرح بل وعلى الثقافة عامة .

المسرح السياسي :

يبقى بعد ذلك ان نناقش قضية المسرح السياسي وهي من القضايا البارزة التي أصبحت تأخذ مكان الصدارة في كيان مسرحنا العربي .

من الثابت الواضح في المسرح العالمي كله ، الاتجاه العارم لكافة مدارسه ومذاهبه وألوانه الى الأخذ بما أصبح يسمى حالياً « المسرح السياسي » والواقع ان هذا التعريف

نفسه طبيعي ومنطقي مع ما تطورت اليه رسالة المسرح في عالمنا المعاصر. وهو يتناسب تماماً مع كل ما انتهت اليه تطورات مسرحنا العربي . وسبب ذلك ومنشأه كامن في المفهوم الجوهري للمسرح كتعبير قائم بذاته ثم كأداة توصيل حي قوامه التجاوب المباشر الحي اللاصق مع جموع المتفرجين . فالمسرح فن يتوجه بنتاجه « العرض المقدم » مباشرة الى جماهير المشاهدين ولا يمكن ان تقتصر مشاهدته على فرد واحد من الافراد. وهذه الحقيقة وحدها تستبعد قيام مسرح من أي نوع كان.. يمكن ان يوجه الى ما يسمونه الفن للفن ، لان المسرح ليس تعبيراً عن ذاتية المؤلف ولا ذاتية المخرج ولا ذاتية الممثل، فهو فن موضوعي خالص . لا تتحقق فيه الذاتية حتى بالنسبة لمشاهدة الفرد لأنه لا يراه هو وسط جموع من المتفرجين . والمسرح بهذا المفهوم هو الفن الوحيد القادر على انتشال الفرد من ذاتيته وبالتالي اشراكه بذاتيته الخاصة في « الذاتية العامة » لجموع الجالسين معه في صالة العرض ، بل وايضاً في « الذاتية العامة» ان صح التعبير .. لذاتية الجموع الأخرى من الفنيين « الممثلين والمخرج والمؤلف والفنانين المساهمين في العرض » الذين يقدمون لهم المسرحية .

فاذا أضفنا الى ذلك طبيعة المسرح كتعبير قائم بذاته .. أعني العملية المسرحية الكلية المسرحية بصورتها المتكاملة (كعرض) وهي طبيعة قوامها وموضوعها صراع الحياة ومقارعتها كمأساة حتمية أمام قوى خارقة ومجهولة وقادرة في حالة التراجيديا ، ثم كمحاولة للتغلب على معوقات الحياة الانسانية التي تبنتها عوامل اجتماعية من صنع الانسان نفسه وفي الامكان اصلاحها أو تغييرها في حالة الكوميديا ، لكان من السهل أن ندرك ماهية الاتجـاه الكلي المعاصر نحو المسرح السياسي ، أي نحو المسرح الذي من شأنه أن يدفع بالانسان في صراعه من أجل الحياة لأن يسعى الى تغييرها مما هي عليه الى ما هو افضل منها.

من هذه الحقيقة عن المسرح ، ومن واقع حياة العصر الذي تصل فيه اوضاع الحياة البشرية الى ما قد يعادل الخضوع لقدرية لا تقل قسوة عن قدرية المأساة الاغريقية في مواجهة الارادة المسيطرة للآلهة ، ثم من واقع أوضاعنا المحلية العربية ذاتها ؛ تتجلى ضرورة وأهمية المسرح السياسي بالنسبة لنا وللعالم بأسره .

هكذا يبرز المسرح السياسي بأهميته وضرورته . لكن علينا أن نفرق بين فكرة المسرح كمنبر للدعوة السياسية المجردة ، وهذا اللون من المسرح الذي نطلق عليه اليوم تعريف المسرح السياسي، لأنه لا يعني مجرد الانحصار في نطاق الصراع على الساحة السياسية

وحدها ، وانما يعني أن تتسع الرسالة الكلية للمسرح كسلاح من أسلحة السيطرة على المصير الانساني باستجلاء كنهه سلباً أو ايجاباً ، كما هو مسرح اللامعقول في حقيقته ، وبالتالي أن يصبح المسرح كفن جماهيري حي وكتعبير اجتماعي شامل وكرؤية كونية حضارية وموقف انساني غامر ، أن يصبح قوة مادية قادرة على تغيير الحياة .

ومن هنا تزداد قيمة المسرح وأهميته بالنسبة للدولة وللمجتمع اذ أنه بهذه الصفة يدخل في صميم الكيان الوطني والقومي كأقوى الاسلحة في معركة التحرير وأقوى الدوافع في معركة الوحدة وأقوم السبل لبناء الحياة الجديدة على أرسخ الأسس الحضارية .

اعلان هام

الى السادة المشتركين في مجلة «المعرفة»

قررت ادارة المجلة توزيع هديتها على المشتركين في عام ١٩٧٣ خلال شهر حزيران (يونيو) الحالي . والهدية هي كتاب من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي في القطر العربي السوري. وتضع المجلة أمام القراء القائمة التالية ، المؤلفة من عشرة كتب ليختار المشترك منها كتاباً نقوم بارساله اليه مع العدد القادم . ونرجو أن يتفضل المشترك باعلامنا اختياره بأسرع وقت ممكن ، وبيان العنوان الذي يرغب في ارسال الكتاب الهدية اليه :

١ — ديوان ابن خاتمة الانصاري الاندلسي تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية

٢ — مسرحيات غنائية للاطفال لسليمان العيسى

٣ — هدية العيد لوليد قصاب

٤ — صندوق الدنيا أيمن أبو شعر

٥ — حوارية الزمن الاخير لاحمد يوسف داوود

٦ — لعبة حلم لاوغست ستريندبرغ ترجمة ابراهيم وطفي

٧ — مراجع تاريخ اليمن لعبد الله محمد الحبشي

٨ — أنشودة المروض الهرم لنصر الدين البحرة

٩ — النمو والتخلف لتشيلسو فورتادو ترجمة الدكتورين أنور الصباغ وسهام الشريف

١٠ — غرامشي لجاك تكسيه ، ترجمة ميخائيل ابراهيم مخول مراجعة الدكتور جميل صليبا

هذه الهدية دعوة للقراء الذين لم يشتركوا بعد في المجلة الى المبادرة لتسجيل اشتراكهم فيها وارسال القيمة حوالة بريدية أو مصرفية أو شيكاً على أحد المصارف المعتمدة في دمشق باسم محاسب مجلة المعرفة ، وسيتلقون هديتهم وفق اختيارهم مع أول عدد يصلهم . وهي دعوة الى الذين انتهى اشتراكهم في نهاية عام ١٩٧٢ للمبادرة الى تجديده للحصول على الهدية .

علاقة المسرح بالمؤسسات الثقافية ووسائل الاتصال الجماهيرية

الدكتور ابراهيم حمادة

قد يتطلب المنهج الدرامي لقضية مـا ، استخدام بدهياتها كمداخـل ضرورية للبحث فيها . وبهـذا تتحول المسلمات البسيطة الى جوهريات تأسيسية ترتفع فوقهـا أعمدة البناء المستهدف .

فالمسرح – كما يقول فاجنر – « فن الفنون » لأنه يعتمد في تكوين وجوده على معطيات الفنون الأخرى كالأدب ، والتمثيل ، والتصوير ، والموسيقى ، والعمارة ،

وذلك بالاضافة الى جمعه لعنصري الزمان والمكان ، اللذين يمكن أن يتميز بأحدهما فن دون آخر . كما ينفرد المسرح بتميز خاص لايتاح لغيره من الفنون الأخرى ، وهو أن المتفرج لا يستهلك العرض المسرحي وحده — كما يفعل مستهلك القطعة الأدبية أو اللوحة مثلا — وانما يشارك غيره الرؤية والاستماع في نفس الوقت . وعلى هذا فهو يتعرض للاصابة بروح الجماعات التي ينخفض فيها المستوى الذهني للفرد عن معدله ، بينما يرتفع معدل استجابته العاطفية ، وهكذا يصبح منفتح اللاوعي ، وعرضة لتقبل ما يغرس فيه دونما عناء ذهني نقاشي . ومن هنا نشأ الايمان بخطورة المسرح الفكرية ، وبأن العملية المسرحية لا تتكامل الا بتوفر عنصرين أساسين هما : العرض المجسد على خشبة المسرح بكل مكوناته البصرية والسمعية ، ثم المتفرجون مع العلاقات الوجدانية والذهنية الممتدة بين العنصرين ، والرابطة بينهما . وبهذه الجماهيرية — شبه الحتمية — والتي لاتتم صورة العرض المسرحي المتكامل بغيابها، يصبح المسرح — الى جانب امتاعه الترفيهي — من أهم الأجهزة التعليمية والتثقيفية . وهو بتلك الغاية الأخيرة يتعامل مع المؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة ، اما على أساس المصالحة وتدعيم فعالياتها ، واما بمخاصمتها والتشكيك فيها لصالح ما يمكن أن يكون أجدى أو أضر بالمجتمع . فاستغراق المسرح في السلبية والأراجوزية الترفيهية ، يسلخه عن ديالكتيكية الواقع المعاش وعن التفكير التطوري ، بينما التزامه بالايجابية الرشيدة يحمله على تهديد الموروثات الاجتماعية الراكدة بالتزعزع ، وانذار حراسها بالتقهقر والتلاشي ، كما يحمله على التبشير بقيم انسانية أسمى .

ويتضاعف الدور الاجتماعي للمسرح عندما يتصل بالأجهزة التثقيفية الأخرى كي يسخرها لأغراضه سواء بالسلب أو الايجاب ، وعلى هذا تصبح الأهمية مركبة ، لأن رقعة الجماهير التي يتصل بها تتسع.فقد يتحدد تأثير المسرح الحي المباشر بزمانه ومكانه ، ولكن يترامى مداه ويعمق ان هو أقام علاقات دبلوماسية صحيحة مع المؤسسات الثقافية ووسائل الاتصال الجماهيرية الأخرى .

ولأن المسرح فن مجلوب الى ديارنا العربية مع مستحدثات الحضارة الأوربية المعاصرة ، فان جذوره لا تزال غير متشبثة بسطح التربة الاجتماعية ، كما لاتزال أوراقه وثمراته في الحقل الأدبي والفني فجة ومحدودة العطاء . وكان من الممكن أن يعظم شأن المسرح في بلادنا العربية بعد أن مضى أكثر من قرن ونصف على وفادته ، غير أن

المعوقات الاقتصادية والسياسية والدينية كانت تبطش بتلك الامكانية — لأسباب ليس هنا مجالها — وجعلت منه هذا النائم اليقظان .

ومن المسلم به أنه اذا كانت مرامي المسرح الحي مصفدة ومعوقة ، فان استخدامات تلك المرامي من خلال المؤسسات التثقيفية والتعليمية ، ما فتئت شبه مجهولة في بعض البلاد العربية وشبه قاحلة أو معدومة في بقاع أخرى .

(١) الاجهزة الناقلة

أ — الاذاعة المسموعة ب — الاذاعة المرئية ج — السينما

★ تعتبر الاذاعة المسموعة في العالم العربي أهم وسائل الاتصال الجماهيرية ، وأخطرها تأثيراً ، لانها أسرع توصيلا ، وأرخص ثمنا ، وأوسع ذيوعا ، وأكثر تبسطاً .

فامكانية شيوع أجهزة الراديو بين غالبية فقيرة أمية تجهل مبادىء القراءة والكتابة ، لا بد وأن تجعل منها المواصلة الرئيسية التي تحل محل الاجهزة التثقيفية الاخرى التي تعجز تلك الغالبية عن استيعابها — كالصحف والمجلات — أو عن اقتنائها في الوقت الحالي — كالتليفزيون — أو لا تجدها بالمرة كالمسرح. ومن ثم ينبغي أن تكون الاذاعة المسموعة محل اعتبار خاص في مجال التطوير الثقافي ، وليست مجرد أداة حديثة من أدوات التسلية والتلهية. بل انها لتكاد تكون العامل الحضاري الاكثر فعالية في ربط شعوب الدول العربية ، عن طريق الاسهام في ازالة فوارقها الثقافية والاجتماعية ، والعمل على ايجاد مزاج حضاري متوحد له صبغة عامة .

ومن الملاحظ أن غالبية الاذاعات العربية — للأسف الشديد — تكاد تكون محلية الخدمة أي قطرية ، وذلك اما لضعف موجات ارسالها ، أو لضعف شعور المواطن العربي بالانتماء الى العالم العربي ككيان متضامن ، لا مجرد مساحات جغرافية مرصوصة الى بعضها ، ومتداخلة فيما بينها بوشائج مطموسة المعالم .

فالفرد العراقي — مثلا — يجب أن يتاح له جهاز راديو يتنقل بين موجاته العربية المختلفة — سواء كانت مرسلة من تونس أو السودان أو اليمن — كما لو أنه يتنقل بين موجات محلية متنوعة .

ولا شك أن للاذاعة المسموعة تمثيلياتها الخاصة الملائمة لامكانات طبيعتها التي تقتصر في تأثيرها على السمع دون الرؤية . وفن كتابة هـــذه التمثيليات متأثر بتكنيك النص المسرحي والسيناريو السينمائي، وان كان يختلف عنها في كونه يتصل بالأذن أولاً . بالاضافة الى تلك المشابهة الحرفية في الصنعة التمثيلية، فان تمثيليات الراديو تستقي مادة موضوعاتها من نفس مصادر الأدب المسرحي وأهدافه ، وعلى هـــذا ، يمكن للراديو أن يستوعب النشاطات المسرحية الحية عن طريق تسجيلها واذاعتها . ولتعويض البعد المنظوري الذي تفتقده المسرحية المذاعة يمكن أن يصحب التسجيل تعليقات المذيع وتحليلاته وشروحه لأهم تحركات الممثلين وانفعالاتهم وأزيائهم . ومن ثم يصبح تسجيل المسرحية فنـــاً قولياً جديداً له أصوله وقواعده .

واذا كانت مسارحنا القـــائمة الآن لا تستطيع أن تفي بمتطلبات الراديو الكثيرة والمستمرة ، واذا كانت حركة التأليف المسرحي في العالم العربي لا تزال بطيئة الانتاج ، أو محدودة القيم الفنية ، أو متعثرة لسبب ما ، فان في الروائع المسرحية العالمية مجالاً للترجمة الحرفية . وانه لمن الممكن جداً أن يلحق بكل دار للاذاعـــة والتليفزيون مسرح تجريبي صغير تجرى عليه تدريبات العروض المسرحية وتسجيلاتها أيضاً . ومن ثمة يستطيع هذا المسرح أن يسد كثيراً من حاجات الاذاعة المرئية والاذاعة المسموعة في ذات الوقت . ولكن اذا كان من المحتمل ألا يتقبل المستمع العربي في اشتياء روائع المسرحيات العالميـــة المترجمة حرفياً — مع أنها ذات قدرة على تخصيب البيئة الثقافية بقيمها الفنية والحضارية — فهناك حلول لهذه المشكلة المحتملة منها :

١ — اقتباس وتعريب بعض المسرحيات الاجنبية القابلة للاقامـــة والتطبيع بما يناسب المناخ الاجتماعي والفكري في بلادنا . كما أن في مسرحة الروايات والقصص العالمية ما يسد بعض الحاجة الى نصوص درامية .

٢ — تخصيص موجة اذاعية ثقافية — كالبرنامج الثاني بالقاهرة — لتقديم النتاج الثقافي الرفيع سواء كان محلياً أو عالمياً مترجماً . على أن يكون للمسرحيات وأبحاثها نصيب محدود من فترة الارسال . ومن الملاحظ أن الموجات الحالية الموقوفة على الارسال الثقافي والفني تقصر خدمتها على مدى استماعي محدود جغرافياً يكاد لا يتعدى منطقـــة الارسال بكيلو مترات قليلة . بينما الهدف الحقيقي من البرامج الثقافيـــة المتخصصة هو

لتوصيل المعارف الفكرية والفنية الى مستمعي المدن والقرى البعيدة المحرومة مما تنعم به العواصم من مؤسسات تثقيفية وترفيهية .

ولا شك أن في تبادل أشرطة المسرحيات المسجلة بين مختلف الاذاعات العربية مايمكن أن يخفف من حدة الافتقار المحلي الى المادة المسرحية . على أن يتم هذا التبادل داخل حدود الاتفاقيات الثقافية التي تحكمها الاعتبارات المعنوية والفكرية العامة ، لا المساومات المادية التي تعوق حركة التبادل .

الحقيقة أنه يتعين على اتحاد الاذاعات العربية أن يعمل على ايجاد موجة اذاعية خاصة بالبرامج الثقافية تستهدف الاتصال بمستمعي العالم العربي من الخليج الى المحيط ، ولتتحدد مدة الارسال — مثلاً — بأربع ساعات يومياً ، على أن تتولى شغلها كل يوم احدى الدول العربية بالتناوب والتناسق فيما بينها . وبهذا يصبح للارسال المسرحي — سواء تمثل في عروض مسرحية أو أبحاث ودراسات في فنون المسرح وعلومه — فرصة التخاطب مع متعلمي ومثقفي العالم العربي .

• ومن المسلم به أن هناك علاقة (درامية) بين المسرح والاذاعة المرئية . فكما استعارت السينما — في بداية حياتها — ممثلي المسرح وبعض كتابه حتى تستكمل مقوماتها الخاصة ، فقد التجأ التليفزيون — في طفولته الفنية — الى مؤلفي المسرح — والسينما أيضاً — كي يصنع مؤلفيه ، لأن الكاتب التليفزيوني يكاد يتبع في نهجه النص أسلوباً شبيهاً بأسلوب المؤلف المسرحي. واذا كانت التمثيلية التلفزيونية — في رأي البعض — أشبه بفيلم مضغوط ، ومن ثم تتفوق على المسرح من حيث التركيز وسرعة الحركة ، والتنقل المكاني — وهي مميزات سينمائية — فان المسرح يعتمد على نفس تلك النواقص في خلق فنه الحي الخاص به ، وفي علاقته الحياتية المباشرة مع جمهوره ، وذلك بأقل اعتماد ممكن على الاجهزة والأدوات الحرفية . فهو اذن فن له شخصية أكثر استقلالاً من فنون العرض الأخرى التي تلجأ في مكوناتها الجوهرية الى الآلات وحيلها .

ولا تزال معظم الاذاعات المرئية في العالم العربي محدودة المدى في ارسالها ، حتى ليمكن القول بأن العواصم العربية والمدن والقرى الأقرب اليها تمثل المستفيد الأول من البرامج التليفزيونية ، رغم ان الغالبية العظمى من سكان الأطراف الجغرافية في كل وطن عربي تعاني من جدب ثقافي عقيم ؛ بل ان بعض الأهلين في تلك المناطق المعنية مابرحت

تعايش أوضاعاً اجتماعية شديدة التأخر . وعلى هذا فالحاجة ماسة الى توسيع رقعة الاستفادة التليفزيونية داخل الوطن الواحد ، بل وماسة أيضاً الى ربط كل مجموعة من الدويلات العربية المتجاورة بشبكة ارسال قوية ، وقادرة على الاتصال بمشاهدي التليفزيون خارج الحدود المحلية . فمن المؤسف – مثلاً – ان تلتقط أجهزة التلفزيون في شمال الدلتا المصرية البرامج الاسرائيلية ، بينما تعجز عن التقاط برامج القناة الثانية من القاهرة .

وتعاني معظم البرامج الثقافية التي تقدمها الاذاعات المرئية العربية من هبوط المستوى ، ومزاحمة البرامج الترفيهية التي يمكن أن يوصف بعضها بالغثاثة ، والاصرار على تجريح الذوق السليم . وعلى هذا ، فتخطيط البرامج المرسلة بوجه عام تعوزه المواصفات القائمة على قواعد الكيف الراقي المحدود قبل الاستجابة للاحتياجات الكمية ، وحتى يكون في تحديد ساعات البث التلفازي مايسمح بالابقاء على تطوير الاذاعة المرئية والمسرح والسينما أيضاً . لأن تخطيط البرامج التليفزيونية قد يهدد – وخاصة في دولنا النامية – احتمالية انتشار المسرح وتنمية فنونه .

واذا كانت معظم الاذاعات المرئية في الوطن العربي قد التجأت الى تسجيل بعض المسرحيات المحلية المعروضة وبثها ، فان تلك العملية بشقيها ما فتئت في حاجة الى تطوير حرفي يساير ما وصلت اليه البلدان المتقدمة في هذا السبيل . ولعل من أهم ما تتعرض له المسرحية المتلفزة من مشكلات يتمثل في مقص الرقابة ، سواء في الدولة المنتجة للمسرحية المسجلة ، أو الدولة العربية الأخرى المستوردة لها . ولا شك أن مشكلة الرقابة في حد ذاتها من أخطر المشكلات الثقافية التي في حاجة شديدة الى المناقشة الصريحة ، والى اعادة توظيفها في مهام جديدة اكثر ايجابية وتطوراً . وتفصيلات ذلك لايدخل في مبحثنا الحالي ، وانما تعنينا منه جزئية بسيطة متصلة بموضوعنا هنا .

ان كل قطر من الأقطار العربية يحدد اختصاصات رقابته تبعاً لأوضاعه السياسية والاجتماعية . وقد يسمح قطر ما بعرض مسرحية معينة ، من الممكن أن تمنع بتاتاً في قطر آخر في نفس الوقت . وعلى هذا ، فقد لوحظ أن الموضوعات المعالجة دراميأ والتي يمكن تعميمها دون تدخل رقابي هي الموضوعات المسلية الخفيفة ثم الحيادية .

وهنا تكمن الخطورة ، فالاختلافات الحادة في الأوضاع السياسية بالبلدان العربية لاتزايل ولا تتصالح الا عند تدويل موضوعات الترفيه الهابطة والامتاع الفارغ ،

بينما تتراوح درجات المخاصمة عندالاحتكام في مدى تقبل أو رفض الموضوعات الملتزمة المتعلقة بالنقد السياسي والاجتماعي والثقافي والتي قد تكون ثورية وموضوعية وجريئة. وعلى هذا فالمطلوب من المسرحيات المتلفزة – والتي يمكن تداولها في العالم العربي – هو المصالحة والمهادنة ومماشاة كل الاتجاهات الفكرية مهما تباينت تناقضاتها، ولا يمكن أن يتحقق هذا الا بالاتفاق على الموضوعات البسيطة الهامشية لأنها مرضية بحيادها وسلبيتها.

ومهما يكن الأمر فان المسرحية المتلفزة لا تزال محدودة التسويق على مستوى الوطن العربي والعالمي. فمع أن الفرق المسرحية في أقطارنا ما زالت عاجزة عن التزاور وتبادل الخبرات والقيام برحلات فنية موسمية، فان التليفزيون ازاء هذا سيظل هو الوسيلة المثلى لتسجيل العروض المسرحية وتبادلها.

فمهرجانات دمشق المسرحية التي أقيمت في السنوات السابقة – مثلا – كان من الواجب تصويرها تليفزيونيا، وتوزيع نسخ منها على الاذاعات المرئية في كل أنحاء الوطن العربي لارسالها. كما أن الحركات المسرحية في المغرب العربي لا تزال مجهولة تماماً لدى غالبية دول المشرق، ولا شك أن الشاشة التليفزيونية هي القادرة على التعريف بتلك الحركات. فتوحيد فكرية الثقافة المعاصرة في الدول العربية لا يقل أهمية عن دور التراث الثقافي العربي الموحد والمقتسم فيما بيننا، والذي يشكل العصب الحي الرئيسي الذي يربط بين أجزاء الوطن العربي.

أما من حيث تغذية الارسال التليفزيوني بالمسرحيات فيمكن أن تتأتى من مصدرين:

أ – تصوير المسرحيات المعروضة على خشبات المسارح المحترفة ومسارح الهواة ذات المستوى الفني الناضج، سواء كانت تلك الفرق في العواصم أو الأقاليم.

ب – انشاء مسارح صغيرة ملحقة أو تابعة لادارات الاذاعات المرئية، وتهدف تلك المسارح الى تقديم العروض واذاعتها تليفزيونيا، واذاعياً أيضاً بمصاحبة تعليقات تحليلية ونقدية.

أما فيما يتعلق بالحرفية التليفزيونية الخاصة بتصوير المسرحيات فهي في حاجة الى مهارة وخبرة أوسع، لأن ما يحدث الآن يتم في شكل بدائي: وهو مجرد توزيع بضع

كاميرات على جهة الخشبة المسرحية ثم التقاط المناظر والأشخاص في أوضاع مختلفة عندما يتكلمون . بينما يتطلب الأمر ـ كما يحدث في الخارج مثلا ـ وضع كاميرات أخرى أمام المشاهدين ، على أن تختفي عن عيونهم بين الكواليس وقطع الديكور المنصوبة . ومن ثم يمكن خلق تأثير مسرحي متكامل يتكون من شقين أساسيين هما : العرض الجسد فوق الخشبة ، وجمهور المتفرجين .

+ ومن المعروف أن السينما فن مصنع ، أي أن تجهيزاته الآلية لا تقل أهمية عن الخبرات الفنية التي يتطلبها . ومن المعروف أيضاً أن للسينما علاقة قرابة بالمسرح والاذاعتين السمعية والمرئية . وتتحدد تلك العلاقة ـ أساساً ـ في أنها جميعاً فنون تمثيلية ، وان اختلفت الوسيلة والصياغة العامة ، ودرجة التقيد بحدود المكان والزمان . فبالاضافة الى تحرر أحداث الفيلم السينمائي من تلك الحدود التي تحكم أحداث المسرح الحي ، فان الفيلم نفسه يمكن عرضه في أي وقت يشاؤه طلابه ، بل ومن الممكن عمل نسخ عديدة منه تعرض في مختلف الأزمنة . غير أن السينما التي تتفوق على المسرح بكل هذه الميزات ، تفتقر الى أنفاس الحياة والرؤية الجماعية المحتومة التي يتميز بها المسرح . الا أن هذا التميز المسرحي هو في ذات الوقت تقييمة اذا ما أدركنا أن المتفرج يستهلك المسرحية المعروضة خلال ثلاث ساعات من المشاهدة . ويصبح من العسير عليه استعادة مشاهدتها في المستقبل بعد انتهاء العرض ، ولكن ربما كانت الاستعادة بالنسبة لمتفرج السينما أسهل ، اذا ما كان قادراً على اقتناء نسخة من الفيلم .

فبالاضافة الى هذا ، فان علاقة الممثلين بالنص المسرحي المعروض فوق الخشبة ، وبالجمهور المتواجد تنتهي نهائياً بمجرد اسدال الستار وانفضاض الاجتماع المؤقت . الا أنه يمكن مغالبة الافتقار الى الميزات التي يتيحها عدم محدودية الزمان والمكان ، والذي يعاني منه المسرح والمسرحيون الذين يشكون من أن فنهم الحي العظيم يموت بمجرد مبارحتهم لخشبة المسرح أو موتهم ، ولا يبقى من ذلك الفن غير شذرات على اسطوانات أو أشرطة تسجيلية بينما تبقى للكاتب نصوصه ، وللموسيقي مقطوعاته ، وللمصور لوحاته ، وللنحات تماثيله . وتتم معالجة هذا الافتقار عن طريق تصوير الأعمال المسرحية الكبيرة تصويراً سينمائياً ، وبهذا يمكن عرضها على شاشات السينما والتليفزيون . ومن هنا يتمتع المسرح والمسرحيون بميزات السينما من حيث لامحدودية الزمان والمكان . فكثير من الاوبرات والباليات العالمية مسجلة تسجيلاً سينمائياً ، وهذا ـ بلا شك ـ يتيح الفرصة لطبع عدة

نسخ فيلمية للعمل الفني الواحد بما يسمح بتوزيعها واستخدامها في الأوقات المناسبة . وعلى هذا ، فان استحالة انتقال الفرقة المسرحية الواحدة على المدى الزمني والمكاني فذلل بتصوير المسرحيات سينمائياً ، وهذا يتيح ـ الى جانب استمتاع المشاهدين ـ فرصة الدراسة المسرحية المقارنة . فالتاريخ الدرامي المسجل ـ لاشك ـ يعين الدارسين على البحث، والاستنباط ، أي أن المسرحيات المسجلة سينمائياً تصبح في أهمية الوثائق التاريخية أو مخطوطات الآداب القديمة .

(٢) المؤسسات التعليمية والتثقيفية

أ ـ التربية والتعليم .
ب ـ الثقافة الجماهيرية .
ج ـ الأندية الثقافية .
د ـ المؤتمرات المحلية والعالمية .

من البدهي ، أن مجالات التربية والتعليم تعد من أخطر العوامل المؤثرة في مستقبل الشعوب . فالرقي الحضاري والثقافي هو أهم المؤثرات التي تحدد تشكيل الأجيال الناشئة، وتسهم في تخطيط وسائلها وأهدافها . ولا شك أن الانظمة التربوية في بعض دولنا العربية في حاجة الى ثورة اصلاحية جذرية ، بينما هي في دول ثانية يعوزها التطور والتطعيم العصري ، وفي دول أخرى تحتاج الى التدعيم والتركيز . وهكذا يمكن القول بأن رجال التربية ومصلحيها ـ مهما تباينت ثقافاتهم ـ يتفقون على أن التعليم متأخر في بلادنا ، وان مناهج التربية متعثرة ، وأن هناك فجوة هائلة بين ماهو قائم وما هو مطمح .

ولمشكلات التعليم وأهدافه في الوطن العربي حلقات دراسية ومؤتمرات دورية على مختلف المستويات ، لاتلبث أن تنفض حتى تنعقد ، ولكن كل مايتصل بذلك لايدخل في نطاق مبحثنا هذا .

والنظرة المتفحصة لمناهج التعليم في الوطن العربي ـ بصفة عامة ـ تؤكد خلوها من مواد أدب المسرح ، والتي يمكن أن تتمثل في :

أ ـ تدريس بعض النصوص الدرامية ، وتاريخ المسرح كوجه من أوجه الحضارة الانسانية .

ب – أو في مسرحة بعض المواد الدراسية القابلة للمسرحة ، مما يمكن أن يدخل في نطاق استخدام الوسائل التعليمية . وقد يتضاعف قلقنا في هذا السبيل اذا ما أدركنا أن المراحل التعليمية الأولى هي التي تفرخ فنان المستقبل ومتدرج المستقبل أيضاً . فتذوق الفنون بوجه عام – والفن المسرحي ضمنياً – ينبغي أن يحظى باهتمام الناشئة منذ نعومة أظافرهم ، على أن تكفل المناهج الدراسية لهذا الاهتمام الاستمرار والجدية طوال سني التعليم .

أما المسرح المدرسي فلا يزال ضرباً من ضروب النشاطات الثانوية التي يوضع – غالباً – في مؤخرة النشاطات الفنية الحرة أو الرياضية . فمعظم المدارس الابتدائية والثانوية – وخاصة تلك التي تقع خارج العواصم – لاتزال تجهل ممارسة النشاط المسرحي لأنه ليس مقرراً في صلب المناهج المسرحية التي تتمسك بها تلك المدارس تمسكاً حرفياً . ولربما يرجع سبب انعدام تلك الممارسة الى أن معظم المدرسين والمسئولين التربويين يجهلون أهمية المسرح جهلاً تاماً، اما بسبب محدودية الخبرة الفنية ، واما بسبب التشكك في جدواه ، ومن ثم أصبحت قيمة المسرح المدرسي محدودة ، أو عديمة الوجود . واذا ما كانت هناك ممارسة مسرحية في المدارس ، فالدافع الحقيقي لها هو رغبة الاشتراك في المباريات السنوية بقصد الحصول على الكئوس والميداليات التي يتباهى بها نظار المدارس دونما اعتبار يذكر لقيمة المسرح كمسرح له دوره الفكري في المحيط الطلابي .

ولا يختلف وضع المسرح الجامعي عن ذلك كثيراً ، فبالاضافة الى ضآلة معرفة الطلاب بمبادىء العلوم المسرحية التي تخلو مناهجهم الدراسية منها – ويمكن قبول هذا الخلو في تلك المرحلة التخصصية من التعليم – فان المسابقات المسرحية التي تجري بين طلاب الكليات المختلفة تستهدف هي الاخرى – أولاً وقبل كل شيء – الحصول على الكئوس والمراكز الاولى ، أي أن المسابقات ليست مجالا للاحتكاك بالخبرة المسرحية احتكاكاً ثقافياً ، وليست ادراكاً للحركة المسرحية في البعد التاريخي والمعاصر .

ونظرة متأنية على تصانيف الكتب في المكتبات المدرسية والجامعية تصدمنا بحقيقة مؤسفة وهي أن المؤلفات والمترجمات المسرحية والدراسية – رغم قلتها – لا تحظى بأدنى نصيب في الميزانيات المخصصة لشراء الكتب في كل معهد تعليمي . ولربما زاد أسفنا اذا ما اطلعنا على قوائم الكتب والنشرات في مكتبات الكليات العلمية المتخصصة والتي لا تعير العلوم الانسانية بوجه عام، الاهتمام الجاد . وبالتالي فان النصوص الدراسية

والدراسات المتعلقة بالمسرح غالبا ما تكون نادرة ، واذا ما وجدت - خطأ - فهي في (الحفظ والصون) واحضان الغبار وليست للاستغلال والاستفادة العملية . وربما كان مرجع ذلك الى بعض عيوب النظم التعليمية القائمة والتي تؤكد أهمية المواد المقررة للامتحان تأكيداً مطلقاً دونما اعتبار للقراءات الحرة في العلوم الانسانية . ومن ثم يتخرج في معاهدنا الشخص المتعلم ، وليس الشخص المثقف. وليس بغريب أن نجد طبيباً أو كيائيا ، أو مدرساً للرياضيات ، يجهل من يكون شكسبير أو توفيق الحكيم ، أو حتى المعري ، فكما أن المتخصص في الاداب مطالب بمعرفة أولويات العلوم المعاصرة ، فان المتخصص في تلك العلوم في حاجة أيضاً الى الاتصال بأولويات المعرفة الادبية والفنية .

الحقيقة أنه اذا كانت هناك خطة عملية للاهتام بالمسرح فيجب أن تبدأ وان تتمركز في مجالات التربية والتعليم ، لأن تلك المجالات - كما سبق أن قررنا - هي المصانع الرسمية التي تصوغ انسان المستقبل العربي .

ويمكن تلخيص أهم المقترحات في هذا الشأن في النقاط التالية :

أ - تدعيم - أو انشاء - ادارات المسرح المدرسي وتوزيع اختصاصاتها ، وتتبيعها لوزارات التربية والتعليم تبعية ايجابية لاشكلية ، على أن تتولى هذه الادارات الاشراف الكامل على النشاطات المسرحية في المدارس الابتدائية والثانوية ومافي مستواها . ويتمثل هذا الاشراف في :

ب - تعيين مدرب أو مثقف مسرحي في كل مدرسة . ويمكن تخصيص مدرب واحد لكل مجموعة من المدارس المتجاورة ، وتحدد مهمته بقرار وزاري .

ج - تنظيم محاضرات موسمية في علوم المسرح يلقيها بعض المتخصصين أو المهتمين بالثقافة المسرحية .

د - تكوين فريق للتمثيل يكون الهدف منه تقديم عروض في المناسبات القومية والدينية ويدعى اليها الطلبة وأولياء أمورهم .

ه - انشاء مسرح بسيط دائم في كل مدرسة ، ولو في صالة الطعام أو الاجتاعات على أن يراعى - عند تشييد المدارس الثانوية مثلاً - بناء مسرح ملائم .

و - اذا كان من الصعب ادخال مادة أدب المسرح الى المناهج الدراسية المقررة

حاليا على الطلبة ، فيمكن تقرير بعض الكتب المسرحية البسيطة للقراءة الحرة وتشجيع الطلبة على قراءتها والامتحان فيها – أثناء العطلة الصيفية – امتحانات خاصة ، ترصد لمتفوقيها جوائز تشجيعية .

ز – تخصيص جوائز للطلبة المتفوقين في الالقاء والخطابة والتمثيل ، على ان تتمثل تلك الجوائز في شكل كتب متعلقة بالدراما والمسرح ، أو في شكل تذاكر مجانية أو مخفضة لمشاهدة عروض المسارح المحترفة .

ح – تخصيص ركن في كل مكتبة مدرسية للكتب المسرحية بوجه عام سواء كانت مؤلفة أو مترجمة أو في لغة أجنبية .

ط – تشجيع التزاور والتنافس بين الفرق المسرحية في المدارس ، وتنظيم المسابقات السنوية فيما بينها ، على أن يكون الهدف من ذلك هو الاستيعاب الثقافي وليس الحصول على الجوائز المادية أو الادبية .

ي – اقامة مباريات بين المؤلفين المسرحيين لكتابة نصوص دراميةعلى مستوى المدارس الابتدائية والثانوية ، تحدد موضوعاتها واشكالها لجنة تربوية متخصصة .

ك – العمل على مسرحة بعض المواد المقررة دراسيا وخاصة في المراحل التعليمية الاولى ، على أن تكون تلك المسرحة في صورة درامية مبسطة ومحببة .

ل – مسرحة تاريخنا القومي وقصصنا الشعبية ، والتشجيع على أدائها ، ومما يقترح للمسرح المدرسي يمكن تطبيقه أيضـاً في مجال المسرح الجامعي مع اجراء بعض التعديلات الموائمة ، والاضافات المتعلقة بظروف المحيط الجامعي . ومن ذلك :

أ) تكوين أكثر من فرقة مسرحية في كل كلية جامعية يكون هدفها تقديم روائع المسرحيات العالمية والمحلية .

ب) اتاحة الفرصة للفرق الجامعية الفائزة في المسابقات المسرحية لعرض مسرحياتها – فترة محددة من الوقت – على خشبات المسارح المحترفة . على أن يتاح للجمهور مشاهدتها نظير رسم دخول بسيط ترصد حصيلته كحوافز مادية للطلبة المشتركين في العرض .

ج) عقد مسابقات في التأليف المسرحي أو الترجمة – بين طلبة الجامعات – على

أن تخصص جوائز مادية وأدبية للفائزين ، كما يمكن أن ترشح بعض النصوص الفائزة للاخراج على المسارح الجامعية .

د — ترجمة أمهات الكتب العالمية المتخصصة في فنون المسرح والدراما ، وطبعها طبعات شعبية ، على أن تشرف أقسام اللغات والآداب في الكليات على ذلك .

واذا ماانتقلنا من الحديث عن المؤسسات التعليمية وعلاقتها بالمسرح الى الحديث عن الأجهزة الثقافية ، فان الثقافة الجماهيرية تأتي في المقدمة .وبعد هذا الجهاز المؤسسة المسئولة عن تثقيف القاعدة الجماهيرية العريضة ، بمختلف أجيالها وبيئاتها التي ظلت أمداً طويلا وهي محرومة من الاتصال الفعال بمصادر التثقيف التي ترفع المستوى الفكري ، وتزيد الوعي بالحياة والحضارة . والحقيقة التي يجب أن نعيها وندرسها هي ان الثقافة الجماهيرية أخطر وأهم عصب متصل بالمخ الثقافي المركزي والذي تحتكره وزارات الثقافة المعششة في العواصم العربية ، وكأنها وجدت كي تقصر الخدمة الثقافية على سكان تلك العواصم ، ومايتساقط من ذلك — وهو قليل — يمكن تصديره الى جماهير الاقاليم .

هذا بينما ينبغي أن تكون ميادين الخدمة الثقافية لوزارات الثقافة في المدن والقرى المحرومة من الأجهزة التعليمية والتثقيفية رغم أنها تستوعب غالبية الشعب . وعلى هذا يمكن ان تشكل ادارات الثقافة وفروعها — خارج العواصم — الروافد الحضارية المتشابكة والتي تكافح ضد القحط الثقافي الذي يخترم الأهلين في المدن والقرى .

ولاشك أن لبعض بلداننا العربية تجارب في التثقيف الجماهيري . ومع أنها نجحت بعض الأحايين في أداء رسالتها ، الا انها محفوفة بكثير من السلبيات التي لم تجابه بعد بالدراسة الجدية ، وانما تجابه دائماً اما بمواقف اكثر سلبية ، واما بمحاولات مترنحة بطيئة نحو الاصلاح والتقويم . ولعل السبب في ذلك هو ضآلة الميزانيات المخصصة، وقلة المتخصصين في التثقيف الجماهيري ، واعطاء الاعتبار الأول للترفيه عن أهالي العواصم وتثقيفهم، لأن العواصم هي الواجهات الأساسية التي تخلع على دولها صفة الدولية المعاصرة. وهكذا فان جهاز الثقافة الجماهيرية — رغم خطورته — لايزال متعثراً في اداء رسالته، ومعرضاً دائماً للاصابة بنوبات الخمود أكثر مما يصاب به من نوبات الصحو والتحرك النشط .

وقبل التعرض للحلول الممكنة لمشاكل التثقيف الجماهيري بصفة عامة والتي تحتوي في نفس الوقت على حلول المسرح الاقليمي ، يجدر بنا تلخيص سلبيات هذا التثقيف والتي تتضمن بدورها سلبيات المسرح :

١ – تحاول الدول العربية – كما هو الشأن في معظم الدول النامية – ممارسة التخطيط الاقتصادي ، غير ان تلك المحاولة غير مقرونة بمحاولة أخرى في المجالين : الاجتماعي والثقافي ، وعلى هذا تصدر التشريعات المتعلقة بالمسائل المادية وهي مسبوقة بدراسات تخصصية رقمية كلما أمكن ذلك ، أما الخدمات الثقافية فهي دائماً مبرأة من التخطيط المدروس ، حتى ليمكن القول بأن المشروعات المتعلقة بالثقافة في بلداننا العربية لايستغرق اعدادها من المسؤولين غير جلسة أو جلستين أو ثلاثة على الاكثر . وهي محكومة في أغلب الأحيان بالأمزجة الشخصية والأوضاع المؤقتة دونما اعتبار موضوعي للغد البعيد . إن التنمية الاقتصادية التي تجاهد في التخطيط لها يجب ان تصاحب بتخطيط للتنمية الثقافية ، لأن القاعدة الجماهيرية العريضة لها أيضاً حق حضاري في ثمرات التطور الفكري .

٢ – مشكلة انعدام التخطيط الثقافي تتفرع منها مشكلة الافتقار الى فلسفة عامة ثابتة تهتدي بها الأجهزة التثقيفية في عملها ، بدلا من الارتجال أو الاعتماد على وجهة النظر الفردية لكل مسؤول أو مدير قصر ، ومن ثم تنعدم الرؤية المتوحدة والتي يجب أن تتوفر لأجهزة الثقافة الجماهيرية حتى يصدر عطاؤها عن فكر محدد متضح .

٣ – ومن أبرز سلبيات الثقافة الجماهيرية هو النشاط المتقطع والذي تمتد نوباته أو تقصر حسبما تسمح الظروف العشوائية . بينما تشير التجربة الواقعية الى أنه من بين المبادىء الهامة التي يجب ان تهتدي بها تلك الأجهزة هو الاستمرارية ومواصلة التحرك حتى يعمق التأثير فما هي القيمة الثقافية التي يمكن أن تتخلف من انشاء فرقة مسرحية من الهواة كي تقدم في القرية أو المدينة عرضين أو ثلاثة عروض ثم تخمد وتموت ؟ وتحقق بعد عامين أو أكثر بحقن التقوية المصطنعة كي تصحو بعض الوقت وتؤدي عرضاً آخر ثم تنام نومة أهل الكهف في انتظار حقن المعجزات !

٤ – كما أن ضآلة المخصصات المادية من أهم العوامل المعوقة لنشاط أجهزة الثقافة الجماهيرية بل ان معظم السلبيات تنشأ أساساً بسبب تلك المخصصات التي تحول دون : انتداب محاضرين أكفاء ، أو انشاء فرق مسرحية اقليمية مستمرة ، أو تدعيم المكتبات بأحدث المراجع ، ونشر الانتاج الثقافي والفني لادباء الاقاليم ، أو التوسع في انشاء قصور الثقافة في عواصم المحافظات أو بيوت للثقافة في المراكز والقرى واحياء المدن الكبيرة بهدف التوعية الثقافية بين طبقات الفلاحين والعمال ، أو دون توصيل الخدمة

الثقافية إلى البقاع الريفية البعيدة عن طريق قوافل الثقافة .. الخ .

٥ — والى جانب تلك السلبيات الناجمة عن قلة المخصصات المادية يمكن اضافة سلبيات أخرى منشؤها قلة الاخصائيين الثقافيين ، عدم تعاون كبار مثقفي العواصم مع أجهزة الثقافة الجماهيرية تناقض اللوائح المالية والادارية ، مشاكل البيئة ومحدودية استجابتها للتجربة الثقافية .. الخ .

ولأن النشاط المسرحي في الأقاليم هو فرع من نشاطات جهاز الثقافة الجماهيرية ان لم يكن أهمها ، فهو عرضة بدوره للتأثر بتلك السلبيات وبالمشاكل التي تحد من انطلاقه ، هذا بالاضافة الى معاناته من همومه الخاصة مثل : اخفاقه في العثور على العنصر النسائي أو معالجة موضوعات اقليمية معينة ذات حساسية سياسية أو دينيـــة . وللتغلب على تلك السلبيات العامة والخاصة يمكن أن نسوق الحلول التالية :

١ — ينبغي انشاء قصر للثقافة في كل عاصمة اقليمية بالوطن العربي ، تكون مهمتـه تقديم الخدمة الثقافية لطلابه من عامة الشعب . وتتمثل تلك الخـــدمة فيما يمكن أن تتيحه امكانات المسرح ، والسينما ، والموسيقى ، والفنون التشكيلية ، والفنون الشعبية ، والمكتبات والمحاضرات ، وثقافة الطفل ، والخدمات العامة .. الخ . وبهذا يصبح القصر بمثابة مركز اشعاع فني وثقافي في نطاق كل اقليم .

والى جانب النوادي والجمعيات التي تتبع كل ضرب من هذه النشاطات يمكن تكوين فرقة مسرحية وموسيقية وشعبية من الهواة يسهل تحويلها بالتجريب والاعـداد الى فرق احترافية دائمة ويكون الهدف من تلك الفرق هو تقديم عروض لسكان المدينة ، والانتقال الى المراكز والقرى المجاورة وأماكن التجمعات كالمصانع والمزارع الجماعية . ويمكن أن يتسع كل قصر ثقافي رئيسي جملة من « المراكز الثقافية » تتوزع على ضواحي المدن الكبيرة واحيائها ، وجملة أخرى من البيوت الثقافية « تنتشر في القرى الرئيسية ذات الاعـــداد السكانية الكثيرة » .

ويعتمد قصر الثقافة — أو مركزها أو بيتها — في التمويل المادي على ميزانيـات وزارة الثقافة وعلى اعانات الحكم المحلي في كل اقليم مستفيد من الخدمة الثقافية . كما ينبغي ايجاد علاقات نفعية بين اجهزة الثقافة الجماهيرية والاجهزة الاخرى التي ترتبط بخـــدمة الشعب : كمؤسسات التربية والتعليم ، والصحة ، والزراعة .

٣ — وانشاء قصور الثقافة وتوابعها لا بد وأن يكون مسبوقاً بدراسات اجتماعية ونفسية ومادية متخصصة عن الطبيعة السكانية في مواقع العمل ، حتى يمكن للمسؤولين الثقافيين اكتشاف مقومات المجتمع المخدوم وسلبياته من حيث النواحي الاقتصادية والاجتماعية والفكرية . وعلى هذا يمكن أن تتحدد فلسفة الثقافة الجماهيرية بصفة عامة ، وبالتالي اهداف المسرح ونطاق تحركاته .

والحقيقة أن هذا المسرح يجب أن يكون بسيطاً . ولا تعني البساطة هنا أن يكون مسرحاً متخلفاً من الدرجة الثانية ، او متصفاً بالسطحية والفثاثة ، وانما يعني توفر تلك المعادلة التكوينية الصعبة التي تتمثل في القوة والبساطة ، والهدف التعليمي والشروط الفنية والترفيهية ومراعاة ظروف البيئة وامكانات العرض ، واستلهام التراث القومي والعالمي ، وقضايا المجتمع المحلي والدولي .

٣ — ولا شك أن الحاجة ماسة للتوصل معمارياً الى شكل مسرحي بسيط يمكن تنفيذه وتعميمه دونما تكاليف مرهقة . كما يمكن استخدام مسارح متنقلة يسهل تركيبها وفكها والتنقل بها .

ولعل في تجارب الهند والدول الاشتراكية في هذا المجال ما يمكن أن يعيننا على التوصل الى الشكل المطلوب .

هذا ، ويمكن الحاق مراكز تدريبية دراسية بالمسارح الدائمة تستهدف صقل المواهب الغفل ، واكتشاف الكفاءات المطمورة ، واتاحة الفرص لها في مجالات التمثيل والاخراج والنواحي التنفيذية الاخرى .

كما يمكن أن يتخصص احد تلك المسارح في مسرحة الاحداث السياسية والاجتماعية الجارية والسفر بها الى مختلف المدن والقرى ، وذلك على غرار « المسرح الحي » .

٤ — وكما تضم الثقافة الجماهيرية نوادٍ للعلوم ، والسينما ، والفنون التشكيلية بالمثل يمكن أيضاً أن تضم نوادٍ للمسرح تهدف الى تشجيع الهواة على تقديم عروض مسرحية الى جانب تنظيم محاضرات ومناقشات في فنون المسرح، يدعى اليها المتخصصون والمسئولون من العاصمة أما نوادي الاطفال — وخاصة تلك المتعلقة بالمسرح — فهي في مسيس الحاجة الى دراسة مستقلة مؤسسة على حقائق علمية تتوائم واحداث النظم التربوية ، لأن طفلنا العربي لا يزال مبخوس الحق في ثقافة خاصة تعده لمستقبل افضل .

ه – أما الاعمال الدرامية التي تقدم من خلال مسارح الثقافة الجماهيرية ، فهي ذات نوعية خاصة نظراً لاختلاف البيئة الاجتماعية في الاقاليم عن مثيلتها في العواصم الكبرى. فهناك فرق فسيح بين ظروف القرية العربية وعاصمتها الرئيسية ، حتى ليمكن القول بأن اهالي بعض القرى لايزالون يعيشون في عصور جاهلية ، بينما تحاول عواصمهم السياسية أن تباهي في عمرانها ومظاهرها بعض العواصم الاوروبية .

ومما يراعى في اختيار النصوص الدرامية لمسارح الاقاليم :

أ – معالجة قضايا الشعب التي يفرضها الواقع والمرحلة التاريخية القائمة . وليس معنى هذا نفي النصوص الترويحية والترفيهية ، ولكن معناه يستهدف التناسب بين حجوم النوعيات التي تقدم ، على أن تكون الأولوية للمعالجات الاجتماعية ذات الالتزام النقدي والفكري .

ب – توفر عناصر المواءمة بين المضمون المسرحي المقترح عرضه ، وأفكار البيئة ومعتقداتها الدينية والسياسية والاجتماعية . ومن هنا تنشأ الصعوبة عند محاولة تطوير تلك المعتقدات التي يجب ان تؤخذ في حذر .

ج – اذا كان ولا بد من اجراء تعديلات على نصوص عالمية معروفة ، فينبغي ألا تسبب تلك التعديلات الحتمية تشويهاً أو تصحيحاً للنص الأصلي .

د – تبسيط البناء الدرامي ومحمولاته من المضامين الفكرية ، ولا داعي للاشكال الدرامية المعقدة أو التي تزدحم بالمعاهد العويصة ، والفلسفات المربكة للتفكير .

ه – استلهام الأساليب الفنية الموجودة في البيئة ومحاولة تطويرها ، واستنبات صيغ درامية تتفق وروح الواقع المحلي وموروثاته الثقافية ، فقد يفضل أهالي احد المواقع الشكل السردي ، بينما يميل آخرون في موقع آخر الى الغنائية أو الميلودرامية.

وعلى العموم ، فان تلك العينة من المقترحات العامة في حاجة الى لوائح عامة تحدد معالمها ، وتنظم متطلباتها الادارية والمالية ، على أن تكون مرنة وغير معرقلة للجهد الفني ، بل معينة على متابعة المسير .

وما دمنا في مجال الحديث عن المؤسسات التثقيفية ، فمن الأجدى أن نمر سريعاً بالأندية الثقافية التي عرف العالم العربي بعض اشكالها قبل احتكاكه بالحضارة الاوروبية

في القرن الماضي . فالى جانب قلة من المنتديات والجمعيات الثقافية التي تقصر في العادة نشاطها على المحاضرات والمناظرات والمناقشات النقدية ، نجد انه كثيراً ما يكون للنقابات المهنية والنوادي الرياضية والاجتماعية نشاطات فنية على مستوى الهواية بالاضافة الى ممارستها لأغراضها الاخرى التي تأسست من أجلها . واذا كانت ضروب النشاط الفني تتسلل — على استحياء — الى البرامج الترفيهية لهذه الأندية ، فالمسرحي يستطيع أن يقتحمها لما في طبيعته من جاذبية شعبية ، ولما يتطلبه من تعاون جماعي يتوفر في تلك الأنديةوالتنظيمات ، هذا بالاضافة الى أن المسرح يمكن أن يستوعب في خدمته الوسائل الفنية الاخرى التي تمارسها الشعب المتخصصة في الموسيقى والتصوير مثلا والتي توجد في تلك الأندية .

الا أنه من الملاحظ ، أن كثيراً من تلك المنتديات لاتلتفت الالتفات الجدي للنشاط المسرحي ، لما يتطلبه من خبرات خاصة أو أجهزة لايسهل الحصول عليها . غير أن المراكز الثقافية المحلية - كقصور الثقافة الجماهيرية وبيوتها - تستطيع أن تكون مصدراً أساسياً من مصادر المعاونة الفنية المستمرة ، أي التي لاتتخذ صفة التدخل وفرض الطابع الذاتي بقصد المساعدة ، والا كانت عبئاً غير مرغوب فيه .

وكثيراً ما نجد غالبية تلك الأندية — وخاصة التابعة للشركات والمصانع والمؤسسات المالية — مكتفية بذاتها من الناحية المادية ، أي أنها ليست في حاجة الى معونات مادية بل الى خبرة التوجيه المسرحي السليم من أجل تحقيق نشاط فني يجلب المتعة والفائدة لأعضائها . وعلى هذا يجب احتضان نشاطات تلك الاندية واعتبارها بؤراً ثقافية لها رسالاتها الاجتماعية .

ويمكن أن يتم هذا الاحتضان في صور كثيرة منها :

أ — مدها بالأجهزة المسرحية — كأجهزة الاضاءة — إما بالاعارة أو المؤجرة أو المعاونة على شرائها وامتلاكها .

ب — مساعدتها في الحصول على نصوص مسرحية ملائمة لظروفها الاجتماعية وامكاناتها المادية والبشرية .

ج — اعارتها عناصر بشرية مدربة سواء تم ذلك في مجال الخبرة التمثيلية ، أو الديكورية ، أو التنكرية . ولا شك أن غالبية فرق الهواة المسرحية تعاني الأمرين من

افتقارها الى العناصر النسائية في التمثيل . ومن ثم يكون حل هذه المشكلة عن طريق مساعدة قصور الثقافة كلما أمكن ذلك .

د — الاشراف على تدريب الطاقات الفنية وترشيدها .

ه — مدها ببعض الكتب والدوريات المتعلقة بفنون المسرح .

و — معاونتها على تنظيم ندوات ومحاضرات تثقيفية خاصة بعلوم المسرح .

ومما لاشك فيه أن انعقاد المؤتمرات المسرحية في الوطن العربي أو خارجه يتيح الفرصة لمناقشة المشاكل المسرحية الداخلية واحتمالية حلولها . كما أن الاشتراك في ذلك يعرض الوجه الثقافي الداخلي لتأثيرات التيارات الخارجية التي يمكن أن تجدد هذا الوجه وتصله بأحدث اللقاحات الخصبة .

ولعل من أبرز الأحداث الثقافية في الوطن العربي ظهور الاهتمام المتزايد بالدعوة الى المؤتمرات الادبية والمسرحية — بصفة خاصة — في السنوات الأخيرة .

ومهما كانت السلبيات التي تتمخض عنها تلك المؤتمرات مثل : عدم تمثيل الأجهزة التنفيذية في الحقل المسرحي ، أو سوء اختيار ممثلي البلدان العربية أو لاجدية بعض الموضوعات المطروحة للمناقشة ، أو فضفاضية النتائج ولا واقعيتها فان أهم الايجابيات تبدو في الاعتراف الحكومي بأهمية المسرح ودوره في تطوير الحياة الاجتماعية والدعوة الى مناقشة وضعه ومستقبله ، ثم في التقاء المتخصصين المسرحيين القادمين من أنحاء عربية مختلفة ، وتبادلهم المعلومات والخبرات .

أما المنظمات العالمية التي تهتم بعقد حلقات بحث دورية حول المسرح ، وتدعو اليها ممثلين من دول شتى ، فانها تكاد لاتحس بالحركة المسرحيـة في الوطن العربي لجملة من الأسباب التي يتحمل وزرها — في المحل الأول — المسؤولون المسرحيون وحكوماتهم فكثيراً ماتنعقد مثل هذه الدورات العالمية ، وتوجه دعواتها الى بعض الرسميين بالاقطار العربية ، غير أن معظم الاستجابات التي تتلقـاها تلك الدورات تكون على درجات مختلفة من السلبية : فاما بالصمت المتجاهل ، أو الاعتذار ، أو الاشتراك بممثلين محدودي التأثير والايجـابية ، رغم مافي حضور تلك المؤتمرات من فائدة مباشرة وأخرى أعلامية نحن في مسيس الحاجة اليها ، ولم يعد بمستغرب أن تصدر مجلة « مسرح العالم World theatre (III) عدداً خاصاً عن المسرح الاسرائيلي ، الى جانب مقالات

آخرى عن نشاطاته في أعداد كثيرة متفرقة ، ولا تعرف هذه المجلة إلا النزر اليسير عن الحركة المسرحية العربية والتي لاتقل أهمية في بعض وجوهها عن مثيلاتها في بلدان أخرى متقدمة .

وينبغي أن يدعى الى المؤتمرات المسرحية العربية الدورية ممثلو الأجهزةالدرامية التنفيذيون حتى يلتزموا بتنفيذ التوصيات المستخلصة من المناقشات ، بدلاً من أن تظل التوصيات حبراً على ورق في أيدي النقاد والمنظرين . فيالكم بحث الأصوات والأقلام بمئات التوصيات التي ضاعت دخاناً في الهواء لأنها لم تصل الى التنفيذيين كي يحولوها الى وجود متحرك . ومن ثم تظل مشاكل المسرح تدرس كل عام وتفرز دراساتها – في أمراق – اقتراحات وحلولاً ، بينما لاتدري المكاتب الرسمية – صاحبة الميزانيات والأرصدة – شيئاً عما يحدث لأنه يقع خارج اختصاصاتها ، وكأنه في النصف الثاني من الكرة الأرضية ، والا فأين تأثير عشرات التوصيات التي أنتجتها بغزارة لجان المسرح بوزارات الثقافة ، ومجالس الفنون ، ومؤتمرات الأدباء العرب .. الخ .. ولو كان قد قدر لعشار هذه الاقتراحات أن يتحقق لأصبحت مسارحنا أعظم مسارح العالم، ولجاءتنا الوفود تترى كي تدرس ظواهرنا الفنية الفذة ، ان أهم علاقة تنشأ بين المسرح كجوهر فني والمؤتمرات التي تنعقد لدارسته ، تتمثل في أصدار أقل عـدد ممكن من التوصيات العملية التي يتقبلها ويلتزم بتنفيذها ذوو السلطة المادية المتحكمة في حاضر المسرح ومستقبله .

أما فيا يتعلق بالمؤتمرات المسرحية العالمية فيجب الاشتراك فيها عن طريق الجامعة العربية التي يمكنها أن تقوم بتنسيق الجهود والموضوعات مع مسؤولي الحكومات العربية .

(٣) الوسائل المطبعة

« آ » الكتب « ب » المجلات والدوريات « ج » الصحافة

• لايزال الكتاب هو أبقى وسائل الاتصال الجماهيري تأثيراً ثقافياً . فاذا كانت الاذاعتان المسموعة والمرئية هما الأكثر انتشاراً ، والأسرع اتصالاً بالجماهير العريضة على اختلاف مستوياتها الثقافية ، فان الكتاب يتفوق عليها باستمراريته في التواجد

وبامكانية تحميله من المعاني العميقة ، والقضايا المصيرية الحية مالا يمكن لغيره من أجهزة التثقيف الأخرى أن تلحق به .

واذا كان المسرح هو فن الزمان والمكان ومعايشة المجموع معايشة حية ، فالكتاب بالنسبة له ــ كما للفنون الأخرى ــ هو الجسر الخالد الذي يربط الانسان بالثقافة الدرامية ، بل وبفلسفة الفنون وتاريخها بصفة عامة .

ومن الملاحظ ــ في السنوات العشرين الأخيرة ــ أن بعض دور النشر في أقطارنا العربية ــ سواء كانت تابعة للقطاع العام أم الخاص ــ قد أقبلت على الترويج الثقافة المسرحية دون توقع عوائد مادية ذات بال ، مادام الأدب المسرحي ــ ونصوصه بصفة خاصة لاتزال غريبة بالنسبة للقارىء التقليدي الذي ألف المداومة على استهلاك اجناس معينة من فنون الأدب . وهذا بلا شك ، راجع الى أن المسرح مهاجر حديث الى عالم الاداب في مشرقنا العربي .

وإذا كان للكتاب أهمية التأصيل والتعميق ومدارسة كل وسائل الثقافة الأخرى، ومناقشة فلسفاتها وموضوعاتها ــ كما سبق أن أسلفنا ــ فان حركة ترجمة ونشر النصوص المسرحية وأبحاث النقد الدرامي مازالت تفتقر إلى التخطيط الموضوعي والتنسيق والمتابعة ، ولكن مما يعزي في هذا المجال هو أن هذا العيب أو القصور من أبرز السمات التي تطبع غالبية المشروعات التي تواجهها حياتنا الفكرية ، وأن لم تكن الاقتصادية أيضاً . بالاضافة الى هـذا المأخذ ، فان اختيار غالبية الكتب المسرحية المؤلفة أو المترجمة يخضع لأذواق فردية غير متخصصة . وعلى هذا الأساس ، قد تصبح الكتب المنشورة والمتداولة بين أيدي القراء . أما سطحية المادة، أو مكررة ،أوغامضة أو مجافية لذوق العامة القارئة .

أن على ادارات النشر التابعة لوزارات الثقافة بالدول العربية أن تعد خططاً طويلة الأجل ــ ومتناسقة فيما بينها ــ لترجمة أمهات الكتب العربية في كل ميادين المعرفة الانسانية بما في ذلك المؤلفات المسرحية الكبيرة . على أن يشرف على سلاسل كل علم لجنة من المتخصصين الجادين .

ومجال الثقافة المسرحية لا يزال في أمس الحاجة الى كتب مدرسية في طبعات شعبية تهدف الى تقديم تعريفات ومداخل الى أهم الحركات المسرحية في الوطن العربي

وخارجه ، على أن تكون في درجات متفاوتة من التخصص والتعمق كي تفي بحاجات المستويات الثقافية المتباينة .

ولا يزال العالم العربي يجهل طبع الاسطوانات التي تسجل عليها أهم المسرحيات المحلية والعالمية بأصوات أشهر الممثلين والممثلات . واذا كان تصنيع الاسطوانات المسرحية وتسويقها يعجز عن تغطية التكاليف بسبب محدودية التوزيع وارتفاع أسعار البيع ، فمن الممكن الالتجاء الى استخدام أشرطة التسجيل في ذلك فهي لا تقل أهمية ووظيفة .

وتعتبر المجلات والنشرات الدورية المتخصصة في معالجة شئون المسرح والدراما من أهم وسائل التثقيف في الوطن العربي. فهي كتب مركزة المادة ومتنوعتها، ويشترك في تحريرها أدباءمتخصصون متباينو الثقافة، والمنهج العلمي، والانتماء الوطني والتاريخي . ومن ثمة يمكن أن تغني تلك المجلات والدوريات عن كتب المجموعات المقالية التي تعالج موضوعاً واحداً من زوايا مختلفة بأقلام متعددة ، والتي لا يزال العالم العربي يتجاهل اصدارها حتى الآن .

ولقد كانت تصدر في بعض الأقطار العربية - كمصر مثلاً - خلال الثلاثينة الماضية أنواع متعددة من المجلات المسرحية الاسبوعية أو الشهرية أو الفصلية . غير أن تلك المجلات - رغم دورها الحيوي في التعريف بالحركة المسرحية الداخلية والخارجية . كانت تتعثر في طريقها لأسباب عديدة ، كان من الممكن ازالتها وتصحيح المسار المرجو بدلاً من الاجهاز عليها أو مصادرتها .

ومما هو معروف ، أن معظم المجلات الخاصة بأبحاث المسرح وفنونه تصدر عن ادارات النشر الحكومية لأنها القادر الأول على تحمل الخسائر المادية في سبيل نشر الثقافة ، ولهذا تضطر تلك الادارات - تحت ضغط الالتزامات الرسمية - الى تعيين رؤساء تحرير تلك المجلات من موظفيها الذين يمكن أن يكونوا غير متخصصين ، أو متفرغين لهذا النوع من التحرير - ومن هنا قد تتعرض شئون المجلة الادارية والفنية للارتباك وعوامل التغيير الروتينية ، مما يحير القارىء ويفقده حماسه . كما أن عدم انتظام صدور المجلة أو النشرة في مواعيد محددة لا يجعلها قادرة على أن تتابع الحركة المسرحية بالنقد والتحليل أولاً بأول .

أما أبرز عيوب مجلاتنا المسرحية ، فهو التقوقع الاقليمي ، وندرة التعرض لما يجري داخل البلدان العربية المختلفة ، رغم أن توزيع مثل تلك المجلات لا يمكن ان يرتفع معدله بغير أسواق تلك البلدان . بمعنى أن مجلة « المسرح » القاهرية — مثلاً — كانت لا تدري شيئاً عما يدور مسرحياً في الجزائر أو دمشق ، بينما كانت تسعى وراء أخبار عروض نيويورك أو لندن مهما كانت ثانوية أو تافهة . كما أن دراسة المسرح المحلي المعاصر وتراثه لم تكن تحتل نفس المنزلة التي كانت متاحة للمادة الغربية المستجلبة .

ولا شك أن العالم العربي في أمس الحاجة الى مجلة متخصصة قادرة على تتبع سير الحركة المسرحية في أنحاء الوطن العربي ، ومناقشة قضايا تراثه ومقدراته ، وبنفس القدرة على متابعة ما يجري على مسارح العالم الخارجي .

ولا شك أن الصحافة العربية قد لعبت دوراً جوهرياً في تطوير ثقافتنا المعاصرة وفي تنشيط فكرنا الأدبي ، وربطه بتيارات الثقافة الخارجية . وذلك لما تتمتع به من انتشار بين المتعلمين وانصافهم ومن يمكن أن يؤثروا في أقدار غيرهم . كما تتميز الصحافة — الى جانب الانتشار — بالقدرة على الاستيعاب ، ومداومة الصدور المنتظم ثم بالرخص . ولا يمكن ان ننكر أن معظم كتابنا الكبار المعروفين مدينون للصحافة بمكانتهم الفنية والجماهيرية لما كانوا ينشرونه من أبحاث ومقالات في الفكر والادب وفي حياتنا الثقافية — كما هو الشأن في الحياة الثقافية الخارجية — عشرات الكتب القيمة التي كانت في الاصل مقالات متفرقة أفسحت لها الصحافة صدر صفحاتها .

غير انه من الملاحظ أن الصحافة العربية قد أصيبت — في الربع الأخير من قرننا هذا — بنفور شديد — يصل الى حد العداء — من المادة الأدبية والفكرية الخالصة حتى تقلص — او انزاح جانباً — الاهتمام الكبير الذي كانت تحظى بـه المسائل الثقافية في السنين الخوالي . ولهذا الموقف الخصومي — بلا شك — اسباب عديدة منها : سيطرة المبدأ القائل بأن الصحافة عمل اخباري في المحل الأول ، وان الأعمال الأدبية والفنية ينبغي ان تبحث لها عن مجالات اخرى ، وإذا كان ولا بد من (تطفل) هذه الأعمال على الميدان الصحافي ، فلا بد وان تتعرى من عمقها وجديتها كي تصبح خفيفة وهزيلة وقادرة على تسلية راكب الأوتوبيس الذي ليس لديه متسع من الوقت لغير المواد السريعة الهشة . وهناك سبب آخر ، وهو ان الصحافة اصبحت صناعة رأسمالية ضخمة لها سدنتها من الماليين والمتخصصين ، وانه لم يعد المهيمنون عليها من كبار الأدباء

كما كان الحال في الزمن الغابر . وإنما أصبح النفوذ الأول للصحافيين والساسة ورجال المال والاعلانات، وعلى هذا الاساس أصبح الاعلان عن أحدث تجهيز كيائي لازالة عرق ابطي المرأة يزيح باستخفاف أفخم قصيدة شعر أو أحسن مقالة في التحليل الأدبي . بل وأصبحت أركان الكلمات المتقاطعة وأخبار مواليد حديقة الحيوان وزواج وطلاق قردتها ونسانيسها أهم بكثير من نشر عمل أدبي أو فني « يتم » بالجدية والتخصص . واذا كان ولابد من ابداء بعض التقدير للادباء وكبار الفنانين فليتناول أسرارهم الخاصة وفضائحهم ومغامراتهم . ومايمكن أن يتبقى بعد ذلك من مساحة في الجريدة فليكن لقصة أو مقالة تتعرض دائماً للاختصار والبهدلة ، وإلا فعليها أن تخضع للمقاييس المطلوب توفرها : كالاثارة والسطحية والجنس . وهذا الموقف الحديث من الصحافة شجع القارىء بدوره، على أن يستثقل دم المواد الثقافية التي تطل عليه في استحياء وشعور بالذنب ، وعلى أن يلهث انبساطاً وانسجاماً خلف خبر عن رجل عض كلباً في أذنـه ، أو عن امرأة عجوز اغتصبت شاباً في الطريق العام .

ومادام المسرح ظاهرة اجتماعية فان الصحافة قد تتناول بعض أموره الهامشية كتناولها للاحداث التي تمدها بها أقسام البوليس ، ومن ثمة يمكن القول بأن صحافة الرأي تكاد تكون نادرة الوجود في الوطن العربي ، وانه لمن المستحيل نشر بحث عميق في أي فرع من فروع المعرفة بدعوى التخصص .

ولهذا أصبحت مظاهر المسائل الأدبية والفنية — اذا ماأريد مناقشتها أن يعهد بها إلى صحفيين حظهم من المعرفة الأدبية ضئيل . وعلى هذا فمعظم نقاد المسرح وبحاثه في الصحف العربية صحفيون محدودو العلاقة بالثقافية الدرامية الشاملة . وأصبح مايكتب عن ذلك عبارة عن سطحيات واجتهادات عضوية مبتسرة ، وانطباعات سريعة عن العمل المنقود ، تتحدد نوعية تقييمه بالعلاقات الشخصية .

وإذا كان الكتاب لايزال — كما سبق أن أشرنا — هو الوسيلة الأساسية لتوصيل الثقافة الجادة ، ولكنه يعاني من محدودية التوزيع بسبب عوامل مادية ومعنوية معقدة، واذا كانت المجلات المتخصصة لاتزال هي الأخرى متعثرة بسبب نفس العوامل تقريباً ، فان على الصحافة — التي لاتزال هي الارخص والاكثر انتشاراً — أن تتحمل عبء التوعية الثقافية بوجه عام ، بمافي ذلك مايتصل بالمعرفة المسرحية. فكما تفرد لتسريحات الشعر مساحات أسبوعية منتظمة ، ينبغي أن تخصص مساحات أخرى لنشر المسرحيات

القصيرة ، ومقالات النقد والتحليل الجاد ، بما يمكن أن يعود الجمهور على ألفة الثقافة الجادة . ومن المعروف ان كبريات الصحف الاوروبية تفرد للشئون الفنية والأدبية مساحات يومية ، او ملاحق اسبوعية يحررها نقاد متخصصون ، ويطالعها قراء تعودوا على مطالعة الجاد المفيد .

كلمة ختامية

لاشك أن تلك الرحلة السريعة التي تعرضت لأبرز الوشائج الرابطة بين المسرح وأهم وسائل الاتصال الجماهيرية ، قد تمخضت عن الاشارة الى بعض السلبيات في الحركة المسرحية المتصلة بتلك الوسائل ، والى تقديم كثير من التوصيات التي يمكن أن تضاف الى مئات التوصيات التي ستسفر عنها دراسة الموضوعات الأخرى المتصلة بأحاديث هذا المؤتمر المسرحي . ولقد سبق ذلك كله في السنوات الماضية أن تدفقت مئات التوصيات المشابهة والمكررة ، غير أن ظلام النسيان اللعين ابتلعها الى احشاء العدم . ومن ثم لم يتحقق منها ما يمكن أن يقال أنه حرك العجلة المسرحية - في أي قطر عربي - الى الامام ، أو حتى الى الخلف . ولو تخيلنا أنه في الامكان تحقيق واحد على عشرة من المقترحات المقدمة في هذا المؤتمر وحده لوجب علينا أن نتخيل أيضاً حجم الميزانية المطلوبة لتنشيط المسرح فقط ، والتي لن تكون بدورها أقل من واحد على عشرة من ميزانية كل دولة. ولنقس على ذلك مطالب الموسيقيين ، والفنانين التشكيليين، والشعراء والسينمائيين . وعلى هذا لن يبقى للخبز وأدامه إلا واحد على عشرة فقط بشق النفس وليس دافع هذا التصور هو النظر التشاؤمي الاستخفافي ، ولكنه النظر الموضوعي الجاد الذي يطمح الى توليد ايجابيات عملية قليلة جداً من هلاميات التوصيات التي يلدها شرعاً وسفاحاً المنظرون المسرحيون الذين ليس بيدهم زمام الدفع المسرحي ، أو حتى تصريف أقل أموره شأناً .

ومن بين تلك الاقتراحات العملية القليلة التي يمكن أن تكون النواة الأولى لخلق وتنشئة حركة مسرحية صحيحة البدن .

ينبغي أن تتبنى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم خطة عشرية تضعها لجنة تمثل كبار المهتمين بالمسرح في الوطن العربي . وتكون تلك الخطة غير ملتزمة أو مرتبطة بالحركات المسرحية المحلية المتواجدة في كل قطر عربي حتى لاتعرقل

الحساسيات السياسية والاجتماعية المفتعلة النشاطات المسرحية التي يمكن أن تقوم بها المنظمة على مستوى الدول العربية ، وليتم في السنوات الثلاثة الأولى من الخطة .

أ — انشاء مركز للدراسات المسرحية في القاهرة — مثلا — على غرار معهد البحوث والدراسات العربية ، ويكون الهدف منه اعطاء فرصة سنوية لخمسة طلاب من كل وطن عربي لدراسة الفنون المسرحية مدة ثلاثة اعوام أكاديمية ، على أن يعودوا لأوطانهم المحلية وهم مزودون بثقافة مسرحية ، وتخطيطات عملية ممكنة التطبيق . على ألا تنقطع العلاقة بين المركز ، وخريجيه لمتابعة نشاطهم وتوجيههم . ويتطلب الامر وضع لائحة تنظيمية وخطة دراسية وطرق التمويل .

ب — اصدار مجلة فعلية لشئون الدراما والمسرح . ويكون لهذه المجلة مراسلون معتمدون في كل الاقطار العربية ، وتنشر المجلة النصوص الدرامية العربية وأبحاث النقد والدراسات الأكاديمية الجادة الى جانب الدراسات والترجمات المتعلقة بالحركة المسرحية القديمة والحديثة في العالم الخارجي .

وبعد تنفيذ هذين المشروعين — أو آخرين غيرهما — يمكن التخطيط الحريص لمشروعين آخرين ، وهكذا ينبغي أن يكون التخطيط المستقبلي هو الرائد الأول لحياة ثقافية وفكرية متقدمة .

المسرح في الوطن العربي والمسرح العربي عالميا

الدكتور السيد عطية أبو النجا

بدأ اهتمام العالم الغربي بالمسرح العربي منذ القرن التاسع عشر ، بعد أن حاول نابليون انشاء امبراطورية في الشرق الاوسط ، وطمعت بعد ذلك بعض الدول الاوربية في احتلال البلاد العربية ، فأنشأت مدارس للغات الشرقية لدراسة البلاد الشرقية وآدابها وأوضاعها الاجتماعية والسياسية . كما أخذ السياح والكتاب الغربيون يتجولون في مختلف أرجاء الدولة العثمانية ويصفون « عادات » المسلمين والحياة الفنية في العالم الاسلامي ،

وعندما خضعت بعض البلادالعربية لنير الاستعمار الغربي ، اتخذت كتب الاوربيين صبغة سياسية في أحيان كثيرة ، فكانت لاتخلو من التحامل على المسلمين وعلى حضارتهم ، غير أنه عندما استقلت الدول العربية وعبرت عن شخصيتها في مسرحيات أصيلة ، تابع المستشرقون والنقاد والجمهور هذه النهضة المسرحية باهتمام متزايد .

وسوف نتبع في دراستنا الخطة التالية :

الجزء الأول : التراث العربي المسرحي وشبه المسرحي وموقف الغربيين منه .
الجزء الثاني : نشأة المسرح العربي وتأثره بالمسرح الغربي وموقف الغربيين منه .
الجزء الثالث : نشأة مسرح عربي أصيل ومدى اهتمام الغرب به .

* * *

الجزء الأول : التراث العربي المسرحي وشبه المسرحي :

منذ بداية القرن التاسع عشر ، والادباء والسياح الغربيون لايكفون عن وصف بعض المواكب والحفلات الدينية وشبه الدينية ، فقد وصف الرحالة الفرنسي Chardin في ١٨١١ والكاتب الفرنسي جراردو نرفال Gérard de Nerval ١٨٤٣ والرحالة الانجليزي Belzoni ١٨٢١ والمستشرق الفرنسي ادوارلين Edouard Line ١٨٣٣ والكاتب الفرنسي Gobineau وغيرهم الدوسة ورقصة الدراويش وحفلات الذكر والتعزية والزار ، كما اهتموا بالفن الشعبي ، فوصف Vaujany الرقص الشرقي وتحدث بلزوني عن تمثيليات شاهدها أثناء حفلات العرس ، ووصف جراردونرفال الاراجوز .

ويمكن القول بشكل عام ان الذين تحدثوا عن مظاهر الحياة الدينية ، أبرزوا قوة الشعور الفني لدى رجال الدين والجمهور ، فقال بعضهم أن الدوسة تجعل الجمهور ينسى نفسه فيرتمي تحت سنابك خيل شيوخ الطريقة ، ورأى البعض الآخر أن التعزية «مسرح ديني يقوم على التضحية » E. Doutté وفضل جوبينو التعزية على التراجيديا الكلاسيكية نظراً لأن الجمهور يشارك في التمثيل ويتقمص ، هو والممثلون ، شخصيات الأبطال ، فيقتلون البطل الشرير . كما وضح بعض الغربيين أن « المسرح الفكاهي »

نشأ عن مواكب التعزية التي تحولت الى « كرنفال » في البلاد العربية بعد اختفاء دولة الفاطميين .

وعندما تحدث هؤلاء السياح والكتاب عن المسرح الشعبي ، كانوا متأثرين بكتب فولتير Voltaire وديدرو Diderot ومونتسكيو Montesquieu وغيرهم من مؤلفي القرن الثامن عشر الذين قلدوا « ألف ليلة وليلة » في روايات جريئة ساخرة تتهم الشرقيين بالتهالك على اللذة الحسية ، ولهذا فقد ادعى السياح والكتاب الغربيون أن « رقصة البطن » تصوير للعملية الجنسية وأن أراجوز مسرف في اباحيته ، وفاتهم أن أراجوز أو قره قوز كان لسان حال الشعب ، فكان الشعب يستنكر عن طريقه مختلف أشكال الظلم الاجتماعي والسياسي ، مما جعل المستعمرين يحرمونه في مصر وغيرها من البلاد .

ومن الأمور التي حيرت الغربيين عدم وجود مسرح في العالم الاسلامي مثل المسرح الاغريقي والمسرح الاوربي الذي نشأ عنه ، وحاولوا تفسير تلك الظاهرة ، فقال رينان Ernest Renan أن العقلية السامية لاتستسيغ المسرح ، وكال بعض الغربيين للاسلام التهم فقالوا أن المسرح يقوم على الحوار والصراع ، غير أن الحوار معدوم في مجتمع يسود فيه استبداد شيخ القبيلة ودكتاتورية الحكام ، أما الصراع فهو لا وجود له في مجتمع يقوم على التواكل « بروفر Prufer » ، هذا وقدم المستشرق الانجليزي جب Gibb نظرية تواكل المسلمين في كتابه « الاتجاهات الحديثة في الاسلام » . ومن الكتاب الغربيين من قال أن المسرح لايمكن أن تقوم له قائمة في البلاد الاسلامية التي تحرم رسم الانسان ، ولكن هذه النظرية يدحضها وجود الصورة في الفن الشيعي .

وفي القرن العشرين توخى المستشرقون الانصاف ، فوضح البروفسور شارل بلا أن المترجمين العرب الذين نقلوا في عهد العباسيين التراث الاغريقي الى العربية لم يهتموا الا بالعلوم وبالفلسفة اليونانية ، كما كانوا يجهلون الفن المسرحي الذي كان قد اختفى من منطقتهم منذ قرون ، ولهذا ترجموا « تراجيديا » بالمديح و « كوميديا » بالهجاء ، وقد اعرب البروفسور جاك برك عن رأي مشابه .

ومن الجدير بالذكر أن الكاتب الشهير جان ديفنيو Jean Duvignaud تعرض لهذه المسألة في مقال نشرته اليونسكو ضمن كتابها « Le Théâtre Arabe ١٩٦٩ » وفي كتابه « Le Théâtre et après ١٩٧١ » فنبه الى أن بعض الحضارات لم تعرف

المسرح او بمعنى أدق القالب الغربي للمسرح ، ووضح أن هـذا المسرح ليس الا صورة زائفة للمسرح الاغريقي الذي كان يقوم على معاناة البطل البريء وموته « معاناة ايفيجيني Iphigénie وموتها لأن أهلها قدموها ضحية لارضاء الالهة ، معاناة فيدر Phédre وموتها لأن الالهة انتقمت منها ، معاناة اوديب Odipe ووالديه وابنته لأن القـدر حكم عليم بالعذاب »، والمسرح الاغريقي يشبه في ذلك المسرح الفرعوني القائم على آلام اوزيريس Osiris وموته ، كما يشبه مسرح النو الياباني والمسرح الديني الاسلامي « التعزية » الذي يصور آلام الحسين وصحبه واستشهادهم والمسرح الديني المسيحي الذي كان يصور في العصور الوسطى آلام المسيح . وللأسف ، منذ نشأة الكلاسيكية ، نسي المسرح تصوير آلام البطل واستشهاده ، ولهذا فهو يجتاز أزمة عنيفة تحـدث عنها النقاد منذ القرن الثامن عشر .

ومن العبث أن يحاول الغربيون أن يفرضوا على الشعوب الاخرى مفهومهم عن المسرح . ولقد أشار البروفسور جاك برك الى آراء جان ديفنيو في دراساته وأعرب عن وجهات نظر مشابهة ، ولعل ذلك كان له أثره في تمسك الجيـل المعاصر بالتراث العربي كما سنتحدث عن ذلك في الجزء الاخير من هذه الدراسة .

* * *

الجزء الثاني : نشأة المسرح العربي وتطوره :

من المعروف أن المسرح العربي ، بالمفهوم الغربي للمسرح ، نشأ في لبنان على يد مارون النقاش الذي ألف عام ١٨٤٨ مسرحية « البخيل » التي اقتبسها من مسرحية ألفها موليير في القرن السابع عشر ، ولكن مارون النقاش حاول تقريب فن المسرح الى الجمهور فطعمه ببعض عناصر التراث العربي والشعبي مثل السجع (أسلوب المقامة) والاغاني وشخصيات أراجوز التقليدية (الجندي التركي الذي يجمع بين القسوة والغباء) كما استخدم وسائل أراجوز في اضحاك الجمهور مثل تقليد اللهجات (أم ريشة) والاكثار من المشاجرات

وألف مارون النقاش مسرحية أخرى أخذ موضوعها عن ألف ليلة وليلة

(ابو الحسن المغفل) وقد شاهدها الرحالة الانكليزي دافيد. او. كيو. هارت وسجل ملاحظاته على التمثيل في صفحات ترجمهـــا الدكتور يوسف نجم في رسالته عن المسرحية في الادب العربي .

ولم يستسغ الجمهور هذا الفن الجديد كما يتضح من مسرحية « الحسود السليط » (١٨٥٣) التي ألفها مارون النقاش قبل موته ، كما لم يستسغ الجمهور السوري بعد ذلك بحوالي عشر سنوات المسرحيات التي قدمها اليه أبو خليل القباني ، ولكن يعقوب صنوع المصري كان أسعد حظاً منهم إذ ظفر بتأييد الخديوي اسماعيل الذي أطلق عليه لقب « موليير مصر » عندما مثل قرابة عشر مسرحيـات من ١٨٧٠ الى ١٨٧٢ . ومنذ ذلك الحين تركزت الحياة المسرحية في مصر ، وتقاطر اليها الممثلون والمؤلفون من البلاد العربية الأخرى ، كما قامت الفرق المسرحية المصرية بجولات في الدول العربية . مما أسهم في نشأة الفن التمثيلي بهذه الدول وفي دعمه .

كتب يعقوب صنوع مسرحيات باللغة العامية نشرنا في كتابنا Les Sources Françaises du Théâtre Egyptien (SNED, Alger. 1972) تحليلاً وافياً لها ، وقد استلهمها الى حد ما من موليير فأخذ مسرحية « العليل » من « المريض بالوهم » و « الأميرة الاسكندرانيـة » من « البرجوازي النبيـل » ، ولكنه أضفى بالرغم من ذلك على مسرحياته طابعاً مصرياً أصيلاً فاستخدم اللغة العامية وطعم أغنياته ببعض الأغاني التي كان يستهل ويختتم بهـا التمثيل على طريقة الأراجوز ، وحاول تصوير المجتمع المصري في عهد اسماعيل فسخر من ولع الطبقة البرجوازية بتقليد الأوربيين (البورصة ، الأميرة الاسكندرانية) وأشار في مسرحيـة « العليل » الى متاعب الأطباء في مجتمع يفضل عليهم بدافع من الجهل الدجالين والادعياء ، كما أخذ من الأراجوز شخصية البربري وشخصية الحشاش ، وقلد على طريقة الأراجوز ، اللهجات ، ولكنة الأجانب ولغتهم العربية « المكسرة » كما تعرض في احدى مسرحياته لمشكلة اللغة .

وبعد عامين من التمثيل اضطر يعقوب صنوع الى اعتزال المسرح ، وعلل ذلك فيما بعد بأن الخديوي اسماعيل غضب عليه لأنه عالج مشكلة تعدد الزوجات ، وانصرف صنوع الى الصحافة ثم هاجر الى فرنسا في ١٨٧٨ وبقي بها حتى موته في ١٩١٢ ولم تنقطع صلته بمصر بل ظل يكتب عنها ويتصل برجالاتها ، وعندما احتلت انجلترا مصر

وبدأ مصطفى كامل ومحمد فريد يقاومان سلطات الاحتلال وأخذت الصحف الفرنسية تفتح صفحاتها لمصطفى كامل وأنصاره ، ضم صنوع صوته الى أصوات المدافعين عن وادي النيل ، وعندما بدأ المؤلفون في مصر يكتبون مسرحيات تستهدف تعبئة قوى الشعب وتذكيره بأمجاده الماضية كتب صنوع مسرحيات سياسية نشرها في جرائده وندد فيهـا بالانجليز وبالخديوي توفيق ، كما صور مأساة الفلاح المصري الذي أثقلت الضرائب كاهله وأظلمت الدنيا في وجهـه فترك الأرض « للمفتش » وكتب بجانب ذلك مسرحيات هزلية بعدة لغات ، ولكن لغته الفرنسية كانت ضعيفة فلم تنـل مسرحياته نجاحاً كبيراً ، بينما حالف هذا النجاح المؤلف السوري شكري غانم الذي كتب مسرحية شعرية عن « عنترة » مثلها مسرح الأوديون في باريس في ١٩١٣ .

وبعد انقطاع صنوع عن الكتابة للمسرح ، قام مصري آخر ، وهو عثمان جلال ، بتمصير خمس روايات لموليير ١٨٧٤ – ١٨٩٠ . ولقد نجح عثمان جـلال في اعطاء مسرحيـات موليير طابعـاً مصرياً أصيلاً ، ولم يكتف بتعريب الاسماء ، بل ألبس الشخصيات أزياء شرقية وجعلهم يتخاطبون باللغة العامية ويرددون أمثالاً شعبية ، كما أبرز المشكلات الاجتماعية التي كان المجتمع المصري يواجهها في عصره «استبداد الآباء ، مـأساة المرأة التي تعيش في سجن ، الشيخ الدجال ، زواج الشيوخ بفتيـات في مقتبل العمر » .

ولم تمثل مسرحيات جلال إلا بعد موته بفترة طوية ١٩١٢ ، ولكنها استرعت اهتمام المستشرقين بمجرد طبعها فنشر Vollers بالحروف اللاتينية نص«الشيخ متلوف» وكتب مقدمة لهذه المسرحية ١٨٩١ كما ناقش M . Soberheim في ١٨٩٨ رسالة باللغة الألمانيـة عن عثمان جلال تضمنت دراسة للنص العربي لمدرسة الزوجات وترجمـة لهذا النص .

وبعد فرقة يعقوب صنوع، شاهد المصريون فرقة اللبناني سليم النقاش١٨٧٦ – ١٨٧٧ التي مثلت مسرحيات مأخوذة عن التراجيديات الفرنسية ، ثم تخلى سليم النقاش عن فرقته ليوسف الخياط ١٨٧٧ – ١٨٩٥ ثم تكونت فرقة ثالثة انشقت عن فرقة يوسف الخياط ، وهي فرقة سليمان القرداحي ، ولم يحالف النجاح دائماً هـذه الفرق ، ولكنه حالف فرقة السوري أبي خليل القباني الذي استقر بمصر من ١٨٨٤ الى ١٩٠٠ ، ووطد أركان المسرح في مصر فعرب بعض المسرحيات الفرنسية واستلهم البعض الآخر

من ألف ليلة وليلة ومن التراث الشعبي وركز فيها على الغناء ؛ بما مهد لظهور المسرح الغنائي في القرن العشرين على يد سلامة حجازي ، كما أكثر أبو خليل القباني من المؤثرات المسرحية العنيفة بما مهد أيضاً لظهور الميلو درام على يد يوسف وهبي .

وفي خلال النصف الأول من القرن العشرين ، كثرت الفرق المسرحية وأخذ العنصر المصري يظهر فيها شيئاً فشيئاً ، وتنوعت هذه الفرق وتخصصت ، فمثل جوق الشيخ سلامة حجازي (١٩٠٥ — ١٩١٤) وفرق تلامذته (زكي عكاشة ، منيرة المهدية) المسرحيات الغنائية التي كانت تسمى احيانا « بالأوبرا » وحاول عزيز عيد تمثيل مسرحيات الفودفيل ، ثم تخصص هو وفاطمة رشدي في تمثيل الدراما التاريخية ، ومثلت فرقة جورج ابيض التراجيديا والدراما ، وكان جورج ابيض يريد تمثيل المسرحيات الغربية في صورتها الحقيقية ، بدون حشوها والأغاني والمؤثرات المسرحية ، وسار عبد الرحمن رشدي على هذا النهج ولكنه اخفق في اجتذاب الجمهور ، وحالف النجاح يوسف وهبي الذي تخصص في الميلودرام ، كما حالف نجيب الريحاني وعلي الكسار اللذين قدما للجمهور مسرحيات هزلية « فرانكو آراب » ، ثم اقتبسا كوميديات اجتماعية من المسرح الفرنسي .

ويمكن القول أن المسرح المصري تنوعت مصادره في القرن العشرين ، فنهل من المسرح الفرنسي والانجليزي والايطالي والروسي ، ولكنه كان يعتمد أساساً على المسرحيات التي كانت تنشرها مجلة Illustration في ملحقها والتي كانت تمثل في ذلك الحين في فرنسا .

وعندما استقلت مصر جزئياً وقويت الحركة الوطنية حاول المؤلفون تمجيد التاريخ العربي المصري في مسرحيات تاريخية ؛ كما عالجوا بعض المشكلات الاجتماعية مثل مشاكل الموظف الصغير (الريحاني) ، مشكلات أولاد الفقراء (يوسف وهبي) ، مشكلة الزواج بالأجنبيات « عباس علام » ولكن هذه المسرحيات كانت تفتقر الى العمق ، بل كانت في معظم الأحوال ذراً للرماد في العيون ، لاخفاء المصدر الأجنبي باضفاء طابع مصري سطحي عليها .

وبينما جذب هذا المسرح اليه أنصاف المتعلمين ، أعرض عنه المثقفون فهاجمه الدكتور طه حسين في مقالين معروفين « التمصير ، السكرتير الفني » . وندد بهذا المسرح المنتحل الذي لا يمثل مصر في شيء ، كما انتقد الأديب يحيى حقي مسرح نجيب الريحاني ووقف كثير غيرهم نفس الموقف من مسرح يوسف وهبي . ولا شك أن هذا النقد كان له أثره على الجمهور ، كما أن شدة التنافس بين الفرق المسرحية كان له أثره السلبي على المسرح ، فبدأ الجمهور غير المثقف يعرض عن المسرحيات الرفيعة ، وضعف المركز المالي لفرقة جورج أبيض وفرقة فاطمة رشدي ، وحاولت الفرق تذليل هذه الصعوبات المالية ، فقامت بجولات مسرحية في البلاد العربية ، مما أسهم في ظهور المسرح أو ازدهاره بهذه البلاد . ولكن هذه النهضة المسرحية اقتصرت على تقليد مسرح كان يقوم في معظم الاحوال على تقليد المسرح الأوربي .

ففي ١٩٢٦ مثل جورج أبيض في بغداد بعض مسرحيات تاريخية ، مما شجع حقي الشبلي في ١٩٢٧ على تكوين فرقة ظلت تمثل حتى ١٩٣٤ مسرحيات تاريخية أخذ بعضها من مسرحيات فرقة جورج أبيض « في سبيل التاج ، يوليوس قيصر ، صلاح الدين الأيوبي » كما أخذت مسرحيات أخرى عن فرقة يوسف وهبي وعزيز عيد « الذبائح ، كليوباترة » ، وفي ١٩٤٧ أسس سيمون العمري فرقة أخرى سارت على نهج الفرق المصرية ولكن النجاح لم يحالفها .

وفي سوريا أسس عبد الوهاب أبو السعود فرقة مسرحية بعد الحرب العالمية الأولى ، وقد سار على نهج الفرق المصرية ومثل مسرحيات ترجمت أو اقتبست في مصر (هملت ، عطيل ، البخيل) ، كما تأسست في سوريا فرق أخرى للهواة ، ويمكن القول أن المسرح السوري ظل حتى السنوات الأخيرة يسير على منوال القباني والفرق المصرية .

كما كان تأثير المسرح المصري عميقاً في الجزائر وتونس ، ففي ١٩٢١ مثلت فرقة جورج أبيض بالجزائر مسرحيات تاريخية مكتوبة بالفصحى ، وبالرغم من أن عامة الجمهور لم تفهم شيئاً من الحوار ، الا أن النخبة المثقفة أعجبت بهذا المسرح وحذت حذو جورج أبيض فألفت فرقة « المهذبة » « ١٩٢١ — ١٩٢٤ » التي مثلت ثلاث

مسرحيات ، ولكن الجمهور أعرض عنها لأنه لم يكن يفهم الحوار المكتوب باللغة الفصحى .

ولقد استخلص رشيد قسطنطيني العبرة من فشل « المهذبة » فأسس في ١٩٢٦ فرقة مثلت بالعامية مسرحيات استلهم بعضها من المسرح الفرنسي ، وهي مشابهة لمسرحيات علي الكسار ومسرحيات كشكش بك « نجيب الريحاني » ، وفي ١٩٣٠ ،انضم قسطنطيني الى فرقة محيي الدين باش طرزي ، وكانت هذه الفرقة تتضمن ممثلين جزائريين وآخرين فرنسيين ، واقتبس باش طرزي معظم مسرحياته من الروايات الفرنسية ، كما قلد الفرق المصرية ومثل بعض مسرحياتها وفي ذلك يقول :

« كنا نقدم مسرحيات من تأليفنا أو من تأليف المصريين ، لأنني زرت القاهرة خلال ذلك الزمن وتعرفت على يوسف وهبي ونجيب الريحاني وغيرهما من رجالات الفن فيها . كما كنا نترجم أو نقتبس . ولقد قمت أنا بنفسي باقتباس مسرحيات موليير » «١» .

اما بالنسبة لتونس ، فقد استقربها القرداحي حتى موته في ١٩٠٧،وألف فرقة من الممثلين لقيت تشجيعاً من داي تونس ، وبعد موت القرداحي تكونت فرق أخرى مثل فرقة الشهامة وسارت على نهج المصريين وخاصة بعد أن قامت الفرق المصرية بعدة جولات في تونس – فرقة جورج أبيض (١٩٢١) ، فرقة يوسف وهبي (١٩٢٧) ، فرقة فاطمة رشدي (١٩٣٢) ، فرقة نجيب الريحاني (١٩٣٥) – وعند ما استقلت تونس استعانت بالمخرج المصري زكي طليمات الذي اشرف على المسرح التونسي حوالي ثلاث سنوات .

هذا وقد قام زكي طليمات أيضاً باعداد الممثلين الكويتيين عندما حصلت الكويت على استقلالها .

موقف الغربيين من المسرح العربي :

من الطبيعي أن المسرح العربي الذي كان يفتقر الى الأصالة في معظم الاحوال ،

---

(١) انظر مجلة المعرفة ، كانون الأول ، ١٩٦٤ ، ص ٢٦٣ .

اقتصر نجاحه على العـالم العربي ، ولكنه استرعى بالرغم من ذلك اهتمام بعض الباحثين والمستشرقين فكتب عنه نيفل بربور Nevill Barbour عدة مقالات بالانجليزية نشرتها مجلة مدرسة الدراسات الشرقية في لندن « ١٩٢٥ – ١٩٣٧ » ، كما تحـدث المستشرق جان لوسرف Jean Lecerf عن المسرح العربي ضمن دراسة عنوانها :

Littérature Dialectale et Renaissance Arabe moderne «١»

وخصصت له دراسات مماثلة في المجلة الافريقية Revue Africaine « ١٩٣٥ » ، وفي عدد خاص من مجلة Cahiers du Sud « ١٩٤٧ » ، كما كان المسرح العربي موضوعاً لمحاضرات ألقاها البروفسور شارل بلا في عام ١٩٥٩–١٩٦٠ على طلبة الاجريجاسيون في معهد الدراسات الاسلامية بباريس .

الجزء الثالث : نحو مسرح عربي أصيل :

اجتازت الفرق المسرحية أزمـة بلغت أشدها في مصر عام ١٩٣٦ ، وعنـدئذ تدخلت الحكومة وأنشأت فرقة قومية وزودتها بالمعونة المالية وكلفتها بتمثيل روائع المسرح العربي والغربي .

ومن ناحية أخرى ، بذل الكتاب جهوداً قيمـة لإرساء قواعد نهضة مسرحية حقيقية ، فترجم طه حسين ولخص عدداً من المسرحيات الاغريقية والمسرحيـات المعاصرة ، وترجم خليل مطران وأحمد ضيف والصاوي روائع المسرح الكلاسيكي ، وعندما قوي الشعور الوطني وتطلع الأدباء الى كتابة مؤلفات أصيلة تعبر عن الشخصية المصرية والشخصية العربية . كتب أحمد شوقي مسرحيات شعرية حلل فيها شخصية مصر والشخصية العربية كما تتجلى أثناء المحنة ، وبالرغم من أن هذه المسرحيات تتسم بعذوبة الشعر ، الا أنها تأثرت بالمسرح الشعبي المصري أكثر من تأثرها بالمأساة الغربية ، وركزت على الناحية الغنائية وعلى المؤثرات المسرحية العنيفة .

وقد كان من حسن حظ المسرح العربي أن سافر توفيق الحكيم الى فرنسا حيث أقام بها من ١٩٢٥ إلى ١٩٢٧ فانقطعت صلته بفرقة اخوان عكاشة التي كان «يمصر» لهـا

(١) مجلة الدراسات الشرقية ، المجلد الثالث ، ١٩٣٣ .

مسرحيات فرنسية . وفي فرنسا اكتشف توفيق الحكيم مسرحاً طليعياً رفيعاً، فقد كانت فرقة ديلان Dullin وفرقة بيتوئيف Pitoef تمثلان مسرحيات بيرانديللو Pirandello فتأثر بها توفيق الحكيم تأثراً عميقاً ، وعالج في مسرحياته الخالدة «أهل الكهف » ١٩٣٣ ، «شهرزاد» ١٩٣٤ ، « بيجماليون »١٩٤٢ ، «الملك أوديب»١٩٤٩ «المخرج» ١٩٥٠ ، «أنشودة الموت»١٩٥٠ ، موضوعات راودت خيال الانسانية على مر العصور مثل صراع الانسان مع الزمان «أهل الكهف » والمكان «شهرزاد» ، ولكنه أعطاها أبعاداً «بيرالديليه» ربطت مسرحه بالمسرح العالمي وجعله يتبوأ مكانة رفيعة بين الادباء الذين يمثلون الحضارة العالمية المعاصرة . فقد صور توفيق الحكيم الشخصية وقد أصبحت في تغير مستمر « شهرزاد» ،بل وهي تعيش حائرة بين الحقيقة والحلم فينتهي بها الأمر إلى الانفصام «المخرج» ، كما ردد بعد بيرانديللو « الذي تأثر بنظرية أينشتين » أن الحقيقة نسبية ، وأنه ليست هناك حقيقة واحدة ثابتة بل عدة حقائق « شهرزاد ، نهر الجنون » ، كما صور مثل بيرانديللو الصراع بين الحياة المتطورة والصورة الثابتة « بيجماليون » واستحالة الحوار مع الآخرين « أهل الكهف،أنشودة الموت » .

ولقد كان من الطبيعي أن تترجم مسرحيات توفيق الحكيم الى عدة لغات أوربية وتمثل بعدد كبير من البلاد الأجنبية ، وتنشر عنها مقالات ودراسات ، ونكتفي في هذا المقام باحالة القارىء الى المقتطفات التي نشرت من هذه المقالات مع رواية السلطان الحائر .

وبعد الحرب العالمية الثانية تطور فن توفيق الحكيم ، فتخلى الحكيم عن هذه المسرحيات الشاعرية الزاخرة بأفكارها ، وكتب مسرحيات واقعية تمتاز بروحها الفكهة ودقة الملاحظة وعمق التحليلات النفسية والاجتماعية « تكالب الأحزاب على الحكم في مصر » أغنياء الحرب « عمارة المعلم كندوز» تحرير المرأة « الرباط المقدس ، المرأة الجديدة » . وبعد ثورة يوليو كتب توفيق الحكيم مسرحية ملتزمة « الصفقة » ، صور فيها كفاح الفلاحين ضد الاقطاع . ومنذ ذلك اليوم والمؤلفون المسرحيون يطرقون ذلك الموضوع .

والواقع أن توفيق الحكيم كان له تأثير كبير على المؤلفين المصريين ، كما شجعت

رواياته الكثير من المؤلفين العرب على الكتابة للمسرح ، فظهر أدب مسرحي أصيل يعتمد على تحليل النفس البشرية لا على المفاجآت والمؤثرات المسرحية . ولا يتسع لنا المقام هنا لتحليل مسرحياتهم وتكفي الاشارة في هذا المجال الى مسرحيات محمود تيمور وباكثير « الذي تأثر بفرويد في شهرزاد » وبشير فارس في مصر ، وسعيد عقل في لبنان ، وفي تونس كتب محمود المسعدي مسرحية « السد » التي وصفها ماسنيون Massignon بأنها « أبسنية » Ibsenienne « نسبة للمؤلف المسرحي أبسن » .

وفي السنوات العشر الاخيرة ظهرت حركة مسرحية جديدة منفتحة على المسرح الغربي المعاصر ولكنها تحاول في الوقت نفسه التعبير عن الاصالة العربية بالاعتماد على التراث الشعبي . فقد لاحظ المبعوثون الذين أرسلتهم الحكومات العربية الى أوربا والى أمريكا أن الاتجاهات المسرحية الحديثة في كتابة المسرحية وفي الاخراج قريبة الى التراث الشعبي العربي ولهذا هاجموا المسرحيات التي كتبت قبل ذلك في « قالب غربي » وطالبوا المؤلفين والمخرجين بالتخلي عن النموذج الغربي و« القاعة الايطالية » .

وفي سنة ١٩٦٣ طلب مسرح الأمم في باريس من السوري شريف خزندار تقديم عرض مسرحي شعبي فقدم « الذكر » و « حفلة عرس » وفي الوقت نفسه كان يوسف ادريس يطالب في مصر بكتابة مسرح مستلهم من السامر . كما طعم الفريد فرج مسرحياته بعناصر من التراث الشعبي « أراجوز ، اللغة العامية » غير أن توفيق الحكيم أحرز قصب السبق في هذا المجال ، فكتب « ياطالع الشجرة » التي استلهمها من أغنية شعبية ومن مسرح العبث المعاصر ،وقدمت هذه المسرحية باذاعة France Culture بفرنسا في ١٩٧٣ ،كما كتب توفيق الحكيم مسرحيات محورها الراوي (قالبنا المسرحي ١٩٦٧) .

وفي الجزائر قدمت الفرقة الشعبية الجزائرية ، تحت اشراف عبد الرحمن كاكي مسرحيات مستلهمة من كراكوز . أي من المسرح الشعبي الذي يمثل في الساحات الشعبية ، نظراً لان هذا المسرح يشبه ، على حد قول كاكي ، مسرحيات بريخت . وفي تونس ، قام علي بن عياد « بتونسة » مسرحيات موليير ومثلها باللغة الشعبية ، فأحس الشعب انه « يمتلكها » ، وعندما مثل ابن عياد هذه المسرحيات في باريس ، بمسرح الأمم ، لقيت نجاحاً كبيراً . وفي المغرب ، استلهم طيب الصديقي مسرحياته من الحلقة ، ان الجمهور

المغربي كان ولايزال يكون حلقة حول الفنان الشعبي ، ويصغي اليه ويشترك معه في الحوار وينتقل من حلقة لأخرى ، فيطلع بذلك على عدة مشاهدات فنية وعدة فنون في وقت واحد ، ويشترك في التمثيل ، ممايتفق مع أحدث الاتجاهات المسرحية . ولقد مثل طيب الصديقي في فرنسا ١٩٧٢ مسرحية مستلهمة من التراث الشعبي وقائمة على الحلقة ، وهي عن الشاعر سيدي عبد الرحمن ، وقد استرعت اهتمام الجمهور وبعض النقاد.

وتجدر الاشارة الى أن كاتب ياسين ألف مؤخراً بالفرنسية مسرحية استلهمها من شخصية جحا ولقيت نجاحاً كبيراً في فرنسا .

وهكذا يمكن القول أن المسرح العربي لم يعد مستورداً من الخارج ، بل لقد نجح في التعبير عن أصالته مع انفتاحه في الوقت نفسه على المسرح العالمي ، ويتجلى ذلك في البلاد التي نشأ المسرح فيها في السنوات الأخيرة ، فبعد أن استقلت الكويت ، استعانت بالفنان المصري زكي طليمات في تكوين فرقة مسرحية . ولكن وزارة الاعلام حرصت على ترجمة روائع المسرح العالمي القديم والحديث ، كما شجعت الفرق المسرحية على كتابة مسرحيات كويتية أصيلة .

وقد حاول المسرح العربي عند نشأته التوفيق بين التراث الشعبي وبين المسرح الغربي ، ثم ابتعد عن التراث الشعبي بعد أن أساءت الفرق استخدامه ولكن المخرجين والمؤلفين المعاصرين عادوا من جديد الى هذا التراث بعد ان « هضموا » فن المسرح وأدركوا قيمة ذلك التراث من الناحية المسرحية .

وبعد أن ظلت مصر خلال فترة طويلة مركز النشاط المسرحي ،أخذت مؤثرات جديدة تظهر في العالم العربي عندما أرسلت الحكومات المبعوثين الى أوروبا وأمريكا .

وقد ازداد اهتمام الغربيين بالمسرح في السنوات الاخيرة منذ ترجمت ومثلت روايات توفيق الحكيم في كثير من البلاد الاجنبية مماجعل المسرح العربي يتبوأ مكانة عالمية ، ويتجلى ذلك الاهتمام في عدد الرسائل التي خصصت للمسرح العربي في السنوات الأخيرة وقد نشر بعضها ولم ينشر البعض الآخر،ونورد قائمة بها بمراجع هذا البحث ،

ونحن نأمل أن تساعد المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على نشر هذه الرسائل التي أعدت في أوربا حتى تسهم في تعريف العالم الغربي بالعالم العربي وبحضارته ، فالثقافة من أفضل وسائل الدعاية .

ومن الممكن أيضاً أن تسهم المنظمة في ترجمة روائع المسرح العربي ، ومن الممكن كذلك أن تتعاون الدول العربية في تنظيم جولات مسرحية بالبلاد الغربية .

كما تجدر الاشارة الى أن اليونسكو تهتم بالمسرح العربي، وقد نظمت اجتماعاً ونشرت كتابا عن المسرح العربي ١٩٦٩ ، ومن الممكن أن تتعاون المنظمة العربية مع المنظمة الدولية في تعريف الغرب بالمسرح العربي .

1) ABUL NAGA,EL Said Atia, Les Sources francaises du théâtre égyptien SNED , Alger' 1972

2) ABUL NAGA, EL Said Atia, Recherche sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe , sous presse , SNED, ALGER .

3) AZIZA , MOHAMED, Le théâtre et l' Islam , SNED, ALGER .

4) Bachtarzi , Mahieddine, Mémoires SNED, Alger 1968

5) BEN HALIMA , Hamadi , Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain, Tunis, 1969

6) Landau Jacob Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes (Traduction franàaise : Paris 1965)

7) ROTH Arlette Le Théâtre algérie, Paris 1967

8) UNESCO Le Théâtre arabe Paris 1969

(وسائل لم تطبع) THESES DACTYLOGRAPHIEES

9) ABOUL HUSSEIN Mme Hiam (Professeur à la Faculté des lettres de l'Université d' Ain Chams) : Les Mille et une Nuits dans le théâtre égyptien , Source arabe et inspiration française , Sorbonne 1970

01) Ahmad Suleiman Al - Ahmad Hassan : La société orientale à travers le théâtre arabe en vers 1876 - 1966, Sorbonne, 3e cycl .

جائزة الثقافة العربية

اعلنت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عن تقديم جائزة لأحسن كتاب باللغة العربية يتناول موضوعاً يتصل بأحد ميادين الحضـارة العربية ويكشف عن قيمتها وأصالتها. وقيمة الجائزة خمسمائة جنيه مصرى أو ما يعادلها. ووضعت اللجنة الشروط التالية :

أ — أن يكون الكتاب قد نشر خلال السنوات الثلاث السابقة منذ ١٩٧٠ لأول مرة .

ب — أن لايكون حائزاً لجائزة سابقة أو مقدماً لجائزة أخرى .

ج — أن لا يكون الكتاب رسالة جامعية

د — أن لايكون مترجماً عن لغة أجنبية

وقد دعت المنظمة جميع المؤلفين الى الاشتراك في التقدم لهذه الجائزة ، كما دعت الهيئات الثقافية ودور النشر الى ترشيح ما تراه من الكتب . وترسل من الكتاب ثلاث نسخ على الأقل الى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ادارة الثقافة) ١٠٩ شارع التحرير (ميدان الدقي) — القاهرة . وآخر موعد لتقديم الكتاب هو نهاية شهر حزيران ١٩٧٢ .